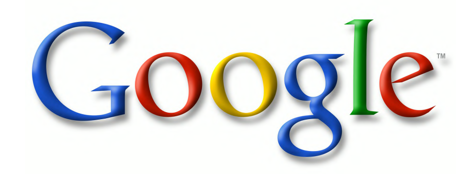



STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

JUAN FRIDE



LUIS ALBERTO ACUÑA

PINTOR COLOMBIANO

Estudio Biográfico y Crítico

Editorial Amerindia

Apartado Nacional, 1633—Bogotá.
Colombia

JUAN FRIDE

LUIS ALBERTO ACUÑA

PINTOR COLOMBIANO

Estudio Biográfico y Crítico

Editorial Amerindia

Apartado Nacional, 1653—Bogotá
Colombia



LUIS ALBERTO ACUÑA

25 ejemplares numerados de esta monografía fueron impresos en papel especial y dados a la venta provistos con un dibujo original del pintor.

25 copies of this monograph, containing an original skech by the painter, were printed for sale on special paper.

INTRODUCCION

Arte es la conciencia social vertida en forma plástica. Arte cuaja la vida emotiva, las tradiciones y preferencias, las luchas e ideales de un pueblo. Siendo esto así, la crítica de arte no puede consistir en elogios o diatribas de las obras y de sus autores, aun en los casos en que el crítico, como más vinculado al arte, tenga mayor comprensión, mayor sensibilidad y más vastos conocimientos de la historia, que en un espectador casual. Pues semejante actitud equivale a la autoexaltación, a la descripción de sus gustos y preferencias personales y relega al segundo plano la obra misma, que es tratada como un espejo, apenas, que refleja las cualidades individuales del crítico; como una creación sin valor inherente.

Semejante "crítica" no sólo impide la comprensión del Arte como fenómeno social, sino que, muchas veces, al ser aplicada, encierra en sí un grave peligro para la vida cultural del país. Esto se observa, ante todo, con referencia al Arte Moderno. Pues, sien-

do nuestra sociedad un conjunto de grupos sociales con intereses e ideologías muchas veces opuestos y no una entidad homogénea, al Arte Contemporáneo no puede ser la expresión de la vida emotiva de la totalidad del pueblo, en la forma como lo era en las sociedades primitivas, de menos complicadas estructuras sociales y más unidas en torno de pocas y fuertes emociones generales. Necesariamente revelará tendencias, gustos y hasta técnicas contradictorias. Sucede entonces, que los críticos oficiales utilizan su oficio para aniquilar por todos los medios disponibles las manifestaciones artísticas que no corresponden al "gusto" del grupo social dominante, convirtiendo así la crítica de arte de una ciencia, en un arma de la lucha social. Poco importa que esta crítica se oculte tras de axiomas estéticos, o filosóficas disertaciones de "bello" en el arte. Es una lucha social que, principiando con palabras, pasa a los hechos, cuando las condiciones político-sociales se lo permiten. Así, por ejemplo, se tornó la crítica llevada en Europa contra el Arte Moderno —como "podrido", "judaizante" o "bolchevizante"— en los años que precedieron el advenimiento del Nacional-Socialismo, en la material destrucción de las obras y en la persecución de los pintores, cuando Hitler se adueñó del poder; la crítica de los frescos de Diego Rivera y Clemente Orozco condujeron, años más tarde, a su mutilación. Y, sin embargo, en ambos casos, la crítica se basaba tan sólo sobre el hecho, de que tales obras no correspondían a la "ideología" nacista sobre el arte, o a los "ideales" estéticos de algunos grupos reaccionarios en Méjico. Se trataba, pues, de una llana lucha social en que el crítico, consciente o inconscientemente, tomaba parte, preparando el terreno para cuando su "partido" llegue al poder. A él se debía, pues, y todavía se debe, la desaparición de importantes obras de arte, tanto en Europa, como en América (recuérdese la suerte de los frescos de Diego Rivera en el "Rockefeller Center" de Nueva

York); y él es responsable en nuestros días de los padecimientos que sufren jóvenes y rebeldes pintores, cuyos esfuerzos trata de aniquilar antes de que la producción artística logre frutos maduros. Desgraciadamente semejante "crítica de arte" está penetrando en forma alarmante en una importante sección de la prensa colombiana y de muchos países americanos, que no han aprendido la lección europea.

Creo que la finalidad de la crítica de arte es distinta. Siendo la obra la expresión plástica de las fuerzas vitales que conmueven la sociedad, la tarea del crítico consiste en revelar la relación, descubrir la concatenación del arte con las pulsaciones de la vida. Así tratada recibe la obra su propio valer y también su razón de ser. No es entonces ni un "capricho" del artista ni tampoco un mero objeto de goce para los espectadores. El arraigo social que así se revela, acrecienta la importancia del arte para nosotros, sin que disminuya el goce estético. Al contrario! El conocimiento de las condiciones sociales en las que fue concebida una obra de arte, de las fuentes que la alimentaron y del ambiente que le dio matices, ayuda al espectador a compenetrarse de ella, a gozarla en todas sus calidades, a descubrir expresiones de una intensa vida emotiva, que permanece oculta a un espectador, que apenas quiere constatar si la obra corresponde a su "gusto"; siendo así, que éste, muchas veces, se rige tan sólo por un deseo de goce superficial, que de ninguna manera sirve para medir el valor artístico de una creación.

De acuerdo con este criterio, quiero estudiar la personalidad de Luis Alberto Acuña, y colocar tanto al pintor, como a su obra, dentro de las condiciones sociales de Colombia, coordinando su evolución artística con las pulsaciones vitales de la sociedad. Con ello quiero demostrar la importancia que tiene el aporte del pin-

tor a la emancipación de la cultura americana de elementos extraños, que no por valor propio sino debido a una centenaria imposición imperialista, pudieron ejercer la notable influencia que tuvieron y todavía tienen sobre la vida este continente.

JUAN FRIDE

San Agustín, Huila, Mayo de 1945.

INFANCIA Y JUVENTUD

Hay al Norte de la vieja ciudad de Vélez (Departamento de Santander) fundada a raíz de la Conquista en el año de 1539, un pequeño municipio: La Aguada. Allí casi todas las gentes llevaban hasta hace poco el apellido Acuña; desde el mendigo, que tiende la mano pidiendo limosna, hasta el hacendado, dueño de tierras y montes; peón o terrazguero en las haciendas vecinas, todos eran Acuñas.

La difusión de este apellido está estrechamente ligado a la historia de la población. Pues el ascendiente de nuestro pintor Luis Alberto, Don Miguel de Acuña, era encomendero de los cercanos pueblos de Güepsa y Ceniza, hacia la mitad del siglo XVII; y don Francisco Miguel de Acuña que heredó el inmenso latifundio de su abuelo Don Miguel se estableció definitivamente en su fundo, a fines del mismo siglo.

Ya en el año de 1647 encontramos el tronco del apellido Acuña: Según reza un antiguo documento, que hallé en el Archivo Nacional de Bogotá (Encomiendas, Tomo 28, Pág. 59 y Sig.), el administrador de las haciendas de D. Miguel Acuña, que era "...Encomendero del pueblo de Güepsa y Ceniza, en términos de la ciudad de Vélez..." eleva una petición a "Don Juan Fernández de Córdoba y Coalla, Caballero de la Orden de Santiago, Marqués de Miranda, del Consejo de Su Majestad, Gobernador y Capitán General de este Nuevo Reino de Granada y Presidente en la Audiencia y Cancillería Real de Ella...", quejándose de que "las justicias de la dicha Ciudad de Vélez y las personas que tienen estancias en aquel contorno, sacan los indios de los dichos pueblos y se los llevan con sus familias, dos, tres, cuatro y seis leguas apartados, para tenerlos ocupados en continuos servicios de trapiches, rozas y otras ocupaciones; así son sumamente molestados, porque faltando de su pueblo, faltan del pasto espiritual de su alma, de que todo el año carecen, y también restan su comodidad temporal y el trabajo, que les puso y permitió la visita, que es acudir a sus hilazas con comodidad y descanso... Por cuya causa, y para que se remedie, como convenga —continúa el administrador— a V. S. S. pido y suplico mande despachar su mandamiento, para que las justicias de la dicha Ciudad de Vélez y otras personas no permitan, ni saquen ningunos indios de los dichos dos pueblos de Güepsa y Ceniza para ningún ministerio, ni trabajo común de sus estancias, hatos, ni trapiches, sino que (mande) restituir a los dichos indios con sus familias a los dichos pueblos, acudiendo a habitarlos, y a que acudan y trabajen en los ministerios en que se ocupan con su encomendero, y que los administradores de las dichas haciendas

y mayordomos luego recojan los indios que enduvieran fuera de los dichos pueblos con sus mujeres, hijos y familias, sacándoles del poder de quien los tiene y apremiándoles a ello...".

El encomendero, D. Miguel, vivía entonces, según parece, en Bogotá, y en el año de 1653 el abogado Isidoro Madero pide en nombre de aquél "...se le haga merced de tierras en el distrito de la Ciudad de Vélez, para ayudar al sustento de su familia, y en conformidad de su mérito y partes, de dos estancias de ganado mayor, desde la quebrada de los Bais hasta la de los Robles, que corre por la una parte del camino de Vélez y por la otra, otro camino de Comna y el río de la Balsa, hasta el Ollero, sin embargo que hasta allí llegan los resguardos de los indios de la encomienda de dicho mi parte (es decir de Don Miguel de Acuña) ...porque no necesitan los indios de dichas tierras y por la utilidad que se les seguirá de tener cerca un hato de vacas..." (Archivo Nacional, Tierras de Santander, Tomo 45, Pág. 995 y las siguientes).

La merced pedida se concede al encomendero, después de haber citado "...a los indios circunvecinos a dichas tierras y a los vecinos de ellas, los cuales dijeron, que no tenían que contradecir...", con la obligación "...que las pobléis dentro de un año y no vendáis sin licencia del Gobierno y acudáis a la composición...". Mediante esta donación D. Miguel de Acuña se convierte en dueño y señor de un extenso territorio, que ocupa, si se incluye las encomiendas, una superficie de muchos kilómetros cuadrados, situados entre las cabeceras de los que hoy son ríos Horta y Suárez. Un nieto de D. Miguel, D. Francisco Miguel de Acuña, "Alcalde de la Santa Hermandad de la Ciudad de Santa Fé", recibe, mediante la admisión de una composición hecha en el año 1722,

la confirmación de su fundo. Así, pues, es este D. Francisco Miguel de Acuña, el que, según parece, se establece, definitivamente en las tierras cercanas a Vélez. Allí vive rodeado de esclavos, indios y demás servidumbre. Allí nacen sus hijos legítimos, como él de noble linaje español, pues se guarda celosamente la pureza de la sangre. Allí nacen también los hijos de sus esclavas, de sus indias, de las mulatas y mestizas. Los encomenderos Acuña brindan patriarcal protección a todas sus gentes, y su apellido cobija, según cos tumbre, a todo lo que nace y se cría en los dominios del señor feudal. Este es el origen del esparcimiento del apellido Acuña en el municipio de la Aguada y sus alrededores.

* * *

La segunda mitad del Siglo XVIII fue época de continuas rerevueltas sociales, síntomas de la próxima caída del Imperio Español. Por donde quiera levantaban los criollos sus cabezas. El deseo de la emancipación del dominio peninsular se sentía en todas pàrtes. Y precisamente en Vélez, ya en 1740, estalló una de las primeras revueltas (contra el corregidor Machin), que evidenciaba la voluntad del pueblo de liberarse del yugo español.

El levantamiento llamado de los Comuneros se extiende, unos decenios más tarde, por toda la comarca. Este levantamiento, deshecho mediante arteras maniobras de las autoridades coloniales, no produce una paz verdadera: esporádicas convulsiones sociales se cuajan en sangrientas guerras por la Independencia, y en estas sublevaciones los Acuñas toman parte activa. No sabemos, a ciencia cierta, a qué órbita concreta se dedicaban los entusiasmos guerreros de D. Borja Acuña, abuelo paterno de mi biografiado; lo que sí se sabe es que él inculcó en su hijo Isaías el amor por

las armas y por la "legítima autoridad". Este acoge la bandera militar, y combate en las Guerras Civiles, fiel a la tradición, contra los "rojos". Durante su larga vida (murió a la edad de 73 años) toma parte activa en la lucha de las diferentes tendencias políticas y pertenece al partido conservador, el partido "del Orden, de la Tradición y de la Iglesia". En 1886 recibe del triunfante partido el grado de Coronel, y en 1900 la distinción de General. El General Isaías Acuña, el gran señor, descuida sus haciendas y vive con lujo en Suaita; el antiguo latifundio se desmorona y con él la patriarcal familia de los Acuñas; ellos se dividen en bandos políticos, y los extensos latifundios se relegan al olvido. La Aguada, anteriormente viceparroquia de Vélez, es sucesivamente Aldea, Corregimiento y por fin Municipio.

* * *

El General, que pertenece a una generación endurecida en las guerras civiles, es, a pesar de su edad, fuerte y sano; enviuda dos veces y tiene numerosa prole. Sin embargo, no vacila, a la edad ya patriarcal de 70 años, el contraer matrimonio por tercera vez, y así lo hace con una joven de 19 años, Doña Virginia Tapias. De este matrimonio desigual nacen todavía tres hijos, de los cuales sólo el último, nuestro futuro pintor, logra sobrevivir; los otros dos hermanos mueren tempranamente.

En 1905 fallece también el General a consecuencia de una mal curada herida recibida en las guerras civiles; deja una viuda, joven, y un huérfano de corta edad: Luis Alberto.

La viuda se casa pronto con un hacendado, y el muchacho, pálido, delgado y enfermizo, vive al lado del padastro en la Hacienda "El Jordán". Su infancia está roeada de cuidados y el aire puro de la tierra santandereana robustece la débil constitución

del adolescente. En la escuela rural aprende las primeras letras y a los doce años entra al internado del Colegio Universitario de la Ciudad de Vélez.

Pronto revela su talento para el dibujo y muchas veces es sorprendido por los maestros, cuando confecciona caricaturas de sus condiscípulos y profesores, sin preocuparse por el estudio reglamentario. Estos no ven con buenos ojos la escasa aplicación que muestra el muchacho por las clases y materias, que no son el dibujo. Su ideal educacionista es la obediencia absoluta del discípulo y una atención uniforme a todas las materias, objeto de la enseñanza. Resuelven así, como castigo, no permitirle la concurrencia a la clase de dibujo.

Luis Alberto, quien tiene entonces 15 años, decide no volver a la escuela donde, con tan injusto castigo, quieren debelar sus naturales inclinaciones artísticas y cierto día, al amanecer, cuando aún todo duerme en la casa, escoge dos pistolas de entre las armas de su padrino y, como buen santandereano, las pone en su cintura; se prevee de la alcancía de barro, donde su madre guarda los ahorros, y aprovechando la oscuridad de la noche, se hace al tortuoso camino que conduce a Bogotá. La desaparición del muchacho se nota muy pronto y el Alcalde de la ciudad manda en persecución del prófugo cuatro policías: "Los ví llegar y me escondí detrás de una cerca de piedra, que bordeaba el camino —me cuenta Luis Alberto—. Los esperaba con un arma en cada mano. Estaba resuelto a defender mi libertad. Por fortuna, las pistolas no estaban cargadas o no funcionaron por viejas ". Al muchacho lo llevaron por fuerza a la casa y allí, después de llantos y reproches, los padres resuelven mandarlo a Bogotá para la continuación de sus estudios.

* * *

El joven de 16 años, fino, delgado y romántico entra al Instituto Técnico Central de Bogotá, plantel educativo manejado por los Hermanos Cristianos. Muy pronto el discípulo es el "niño mimado" del Instituto: los Hermanos le dejan plena libertad de seguir los estudios de acuerdo con sus inclinaciones; allí dibuja Luis Alberto a su gusto, y en barro modela sus primeras esculturas. Su carácter suave y amable se amolda fácilmente al ambiente reposado y de ingenuo recogimiento, que caracteriza al Instituto, que es más una gran familia, que un rígido plantel de enseñanza. Allí, durante tres años, se va desarrollando su sér artístico; no sólo pinta y esculpe sino que también recita, toca instrumentos musicales, hace poesías y deleita a sus condiscípulos en las representaciones teatrales. Así lo recuerda cierto religioso de aquella Comunidad: "Atento con naturalidad, sencillo sin rustiquez ni encogimiento, artista sin ínfulas, ni presunción... Tenía la risa fácil y el comentario inteligente... Frágil, leve, sonreído y discreto, como un rayo de luna... No fue nunca Luis Alberto amigo de pose; no realizó tampoco el tipo legendario del artista bohemio; su vida era un cuadro de perfecto equilibrio. Dos leves detalles: se anudaba la corbata con un negligé elegante y llevaba los cabellos en un noble alboroto... No sólo el lápiz y la paleta constituían el objeto de sus amores y solicitudes; la dócil greda cobraba vida entre sus dedos largos y delicados; tocaba el violín, flauta y piano, y aun vimos pruebas de que a ratos ensayaba también con éxito la lira. En la escena conquistó nuestros aplausos fervorosos con su ingenio y su vis cómica..." (1)

La libertad que reinaba en las clases, el aire apasible del casi un convento, correspondía al ánimo de nuestro joven. Dotado de una sensibilidad casi femenina, de una bondad y suavidad natu-

---

(1) "Letras" Bogotá, Abril 1931.

ral; ajeno a la brusquedad o bajezas; noble, si con ello queremos significar un equilibrio de emociones, y el respeto y comprensión a las tradiciones, el joven artista se siente bien en el ambiente patriarcal y católico del Instituto. Allí se forma la religiosidad de Luis Alberto Acuña y su lealtad a la Iglesia Católica, que habrán de influenciar a toda su obra futura. Así relata, unos años más tarde, la honda impresión que en su sensible mentalidad artística dejaron las visitas a las iglesias, atribuyendo a ellas la inspiración para algunos de sus trabajos:

"Ellas —las obras religiosas del Mastro Lugo— con la impresionable fuerza de su realismo, con el siniestro reflejo de sus ojos de vidrio y la conmovedora expresión de sus rostros, nos inspiraron este ensayo y nos dotaron de entusiasmo y firmeza para realizarlo, cuando, aún niños, un día por primera vez nos postramos a orar ante la oscura vidriera, que traslucía el fúnebre alarde de maceración y de muerte con que el Maestro Lugo representó la tragedia de Nuestro Padre Jesús Nazareno... (1).

* * *

En 1923, cuando el joven artista tiene apenas 19 años, el Padre Superior de los Jesuítas, Jesús M. Fernández, impresionado por las obras escultóricas que Luis Alberto había exhibido en una exposición del fin de curso, lo incorpora al Colegio de San Bartolomé, el famoso plantel de los Jesuítas, de centenaria tradición y austeras disciplinas, que doblegan los caracteres todavía amorfos de los jóvenes estudiantes, pero que, algunas veces, también fortalecen recias personalidades, aun en contra de los dogmas, que prevalecen

---

(1) "Ensayo sobre el Florecimiento de la Escultura Religiosa en Santa Fé de Bogotá.—Bogotá, 1932.

en la enseñanza. En el Colegio se estudia Teología e Historia; Letras y Filosofía son materias importantes al lado de las Ciencias Exactas. Y es allí donde recibe Luis Alberto su formación intelectual. El Colegio le da conocimientos positivos sobre la Historia General y despierta su interés por la Literatura. El rigor en la enseñanza, la disciplina imperante, el cultivo del catolicismo como dogma, como tradición, corresponde al estado del joven pintor, ávido de conocimientos, severo consigo mismo, descendiente de encomenderos, conservador por tradición. Acuña se acoge a aquel sistema y es un estudiante ejemplar. El Colegio posee también una extensa biblioteca rica en libros de historia del arte; el joven artista absorbe las impresiones que la lectura de tales obras le proporciona. Roberto Pizano, quien además de pintor, fue gran educador e investigador del Arte Colonial, era su profesor de dibujo en el plantel. Estimulado por él, Acuña empieza seriamente sus investigaciones sobre la historia del arte en Colombia, y de acuerdo con su temperamento religioso, ascendencia española, y su profunda fe católica desemboca en el Arte Colonial. El estudio que de aquel arte compone a la edad de 20 años (fue publicado en 1932), es una muestra sorprendente de sus positivos conocimientos, de su instinto investigativo y de su capacidad de observación. En un estilo, que es clara muestra de sus dotes literarias, sabe, a pesar de los comprensibles pathos y entusiasmo juveniles, aducir, en páginas de profunda belleza, datos y descripciones en un todo ceñidos a la verdad histórica.

Roberto Pizano, su profesor, es al mismo tiempo amigo del joven artista, y esta amistad dura toda la corta vida de aquél. Muy pronto Acuña le ayuda en sus clases en el Colegio y lo reemplaza definitivamente, cuando Pizano va a París.

* * *

Acuña dibuja y modela en barro; lee mucho sobre arte en San Bartolomé. Desgraciadamente su obra juvenil ha desaparecido, pues con su acostumbrada generosidad y camaradería regala todo cuanto le piden, tanto dibujos como esculturas. Sus obras de aquel entonces sólo se pueden juzgar por algunas fotografías existentes, y ellas demuestran ser más que meros estudios escolares. Siguen conscientemente la línea del naturalismo idealizado, así como un idealismo sobrio, apasible y sin dramatismo. Desde el primer momento es el cuerpo humano, estático, sin retorsiones ni anecdotismo, el que trata de modelar en barro o dibujar sobre papel; no es el cuerpo rebultado, de musculatura desmesurada, lleno de detalles anatómicos, sino un cuerpo humano idealizado y "bello". El paisaje naturalista, pecado juvenil de la mayoría de los jóvenes, nunca llamó su atención.

EUROPA

En agosto de 1924 recibe Acuña, mediante intervención de los Jesuítas, una modesta subvención mensual del Gobierno Departamental de Santander, que hace posible su anhelado viaje de estudios a Europa. Acuña resuelve dirigirse a Alemania, a donde lo guía su admiración por el pintor de la segunda mitad del siglo pasado, Anselm Feurbach, cuyas obras conoció por reproducciones de los libros en la biblioteca de San Bartolomé.

Feurbach (1829-1880), era el más idealista de los adictos a la escuela llamada de los "Nazarenianos", que se formó en Alemania como reacción al neoclasicismo, de procedencia francesa, y al "pagano" Renacimiento italiano. Los "Nazarenianos" repudiaban la centenaria y agobiadora influencia del Arte Clásico y del Renacimiento florido (Hochrenaissance), que revivió tal influencia en Europa. Se inspiraban en la época y estilos prerrenacentistas, más

religiosos y sinceros, más humanos y naturalistas que los de la evolución posterior. El movimiento "Nazareaniano" era esncialmente religioso; era "noble", aristocrático y apacible, buscando el ideal de la belleza fuera de la sensualidad.

Acuña iba al país cuna del pintor Anselm Feuerbach; allí esperaba encontrar la tradición de un arte idealista, que era el suyo.

* * *

Llega Acuña a París y Roberto Pizano, su antiguo profesor y amigo, le induce a quedarse en Francia. Entra, pues, a L'Ecole Nationale de Beaux Arts, donde se inscribe en el taller de escultura, que dirige Jean Boucher, académico, y Paul Landowsky, de tendencias clasicistas. Del primero aprende la técnica verista del modelado, del plasticismo y de una fiel reproducción de la naturaleza; del segundo las normas que según las Academias de Europa, rigen "eternamente" el ideal de lo bello.

* * *

En el verano del año 1926 sale Acuña en viaje de estudios por Alemania. Visita a Nuerenberg, cuna de Durero, pintor que de largo tiempo atrás era uno de sus maestros predilectos y que ahora lo cautiva en forma definitiva. Holbein, Gruenewald y Granach son otros pintores delante de cuyas obras se detiene el joven americano. El gótico dejó imborrables huellas en el Renacimiento alemán; lo hizo más duro, más tosco, más serio; menos redondo y relamido que lo es el italiano. Acuña venido de tan lejano y, en cierto modo, primitivo país, siente más profundamente el rústico vigor de la obra de los maestros alemanes, que la acabada perfección de los italianos. También en Alemania, país que raras ve-

ces produjo grandes escultores pero sí muchos pintores, Acuña resuelve ocuparse, en lo futuro, seriamente de la pintura.

* * *

De vuelta a París, abandona L'Ecole Nationale de Beaux Arts para inscribirse en la Academia libre de "La Grand Chaumiére", donde se dedica por entero a la pintura.

En el otoño de este mismo año organizan los pintores extranjeros en París una exposición bajo el nombre "Salon du Franc". El objeto del Salón es vender en remates públicos las obras exhibidas y entregar el producido al Comité pro-Campaña contra la Desvalorización del franco, que preside el Mariscal Joffre. Acuña es invitado a participar en la exhibición y envía su cuadro "Nassus Seduce a Dejanira", obra en que se advierte la influencia de Anselm Feurbach y su escuela idealista. Allí los pavos reales del fondo; los árboles de masas plásticas y desnudos de follaje; el centauro en su actitud tradicional, con la dulce doncella en el centro del cuadro, contienen ya el equilibrio y apacibilidad que caracteriza a toda su futura obra.

El alejamiento de la vida real que exhala la composición, gusta a la burguesía francesa, desgarrada por la guerra que acababa de pasar. El importante diario parisiense "Paris Midi" (22 de octubre de 1926), cita el cuadro al lado de los de Chirico y Jacovleff. La crítica elogia el reposo: "Hay otros lienzos de un orden perfectamente moderado, que demuestran un método seguro; es el cuadro del colombiano Acuña: "Nassus seduisant a Dejanire". La revista "Revue Internacionale" (París, enero de 1927) reproduce el cuadro a toda página y constata con satisfacción que éste, cuyo precio fue fijado por el pintor en 3.500 francos, fue vendido en 30.000, siendo colocado en la sección correspondiente del Museo de Luxemburgo (Musee du Jeu de Paume).

En el mismo año es aceptada en el "Salón de Otoño" una naturaleza muerta de Acuña, "a pesar —como lo dice Raymond Canelba en la "Revue du Vrait et du Beau" (París, Dic. 1926)— de ser extremadamente raro el caso, de que sean admitidos en este certamen artistas desconocidos". "Aunque colocado desventajosamente —continúa el crítico— este lienzo atrae las miradas por su excelente dibujo, simplicidad de composición y una feliz escogencia del colorido".

También manda Acuña algunos de sus cuadros al "Salón de los Independientes" y cosecha calurosos elogios en el "Paris Midi" (22 de enero de 1927), que hace resaltar sus dones de "retratista concienzudo", como también en la "Revue de L'Amerique Latine" (París, febrero de 1927).

* * *

Al año siguiente viaja a Italia y conoce a Sicilia, Nápoles, Roma y Florencia. Estudia en sus museos el pasado glorioso del país y aquí, otra vez, son las obras de los maestros cuatrocentistas, como Orcagna y Mantegna, los que más le impresionan. Tal parece que no puede, como americano, procedente de un país elemental, tropical y brusco, compenetrarse de los grandes maestros del Alto Renacimiento, que si bien han logrado llegar a la cumbre de su estilo, al producir obras de una extraordinaria finura, son representantes de una cultura netamente urbana, una cultura de ciudades y sociedades avanzadas que, omitiendo el contacto con la rusticidad del existir humano, le ha debido parecer irreal y ajena a la verdadera vida.

Durante este viaje ocurrió un suceso, que Luis Alberto me relató mucho después, y que tuvo honda repercusión para la poste-

rior evolución de su obra. Visitando los tesoros artísticos del Vaticano, un encuentro lo hizo estremecer. En una de las innumerables salas, metido en un escaparate de cristal, apercibió un objeto que brillaba con una extraña luz. Emocionado se acercó al lugar; hallábase frente a un magnífico pectoral chibcha, repujado en oro puro: un soberbio cóndor de los Andes, de cabeza erguida y alas estiradas; de los extremos del plumaje colgaban ídolos de oro. La impresión, que este encuentro dejó en el joven pintor fue profunda. En medio de la aglomeración de manifestaciones culturales de un país glorioso, Italia, conductor de Europa varias veces en la historia humana; entre las obras de un arte soberbio, fino, y... palaciego, creado para sólo un escogido grupo de la sociedad; un arte potente, que vivía en palacios, fortalezas y suntuosas catedrales, sin preocuparse por la vida de la gran masa de un sufrido e ignorante pueblo, lucía un objeto tosco, pero grandioso, utilizado por indios desnudos o cubiertos de mantas pintadas, para evocar su Dios poderoso, elemental y tremendo. No era este pectoral, como aquellas magnas obras del Renacimiento, fruto de rivalidades entre reyes, prelados, señores feudales o magnates enriquecidos; no era medio, entre muchos otros, para demostrar la grandeza del que lo poseía; no era creado a manera de exaltar la magnificencia de los poderosos, fortaleciendo el dominio de estos sobre una inerme masa de siervos medioevales: era una obra de arte que servía a todo el pueblo; símbolo de una sociedad que no conocía el arte como fuero de una minoría social; era arte que plasmaba el íntimo ser de la vida emotiva de toda una comunidad. Encontrarse en Roma frente a una cosa tan suya, que le recordaba los picachos andinos, las altas cordilleras, las impenetrables selvas y un pueblo primitivo, vital y terrígeno, impresionó profundamente la sensibilidad del artista. "Aquí juré, como antaño el Libertador, Simón Bolívar, sobre el Monte Aventino, no lejano de aquel

lugar, que al retornar a mi patria he de librar este arte magnífico del desprecio y de la incomprensión general. Revaluaré este arte indígena, tan americano y tan nuéstro". Esto me contaba Luis Alberto, y la emoción de aquel sublime hallazgo renacía y vibraba en su voz. (*)

* * *

En 1927 va Acuña a Madrid para pasar sus vacaciones y se establece definitivamente allí. Estudia escultura en el taller de Victorio Macho y recibe del maestro una elogiosa carta de recomendación. En el mismo año manda cuadros al Salón de los Independientes de París, y otra vez la crítica acoge con benevolencia sus obras. La revista "Vie Latine" (1º de febrero de 1928) dice: "Entre los envíos más destacados del "Salón de los Independientes", los de los hispano-americanos ocupan un puesto brillante. Se destacan particularmente las dos naturalezas muertas de Luis Alberto Acuña...".

En 1928 regresa a París, ya casado, y abre su primera exposición individual en la "Galería Marck". Allí exhibe especialmente cuadros y la prensa parisiense llama la atención del público sobre este certamen. "L'Action Francaise" dice en su reseña de exposiciones (17 de octubre de 1928): "En la Galería Marck, calle Bonaparte, se exponen pinturas sólidas, un poco tristes, de Alberto Acuña, joven artista que posee el sentido de las formas...". La edición parisiense del "New York Herald" (9 de octubre de 1928) le dedica una columna. George Bal allí escribe: "no sólo es el di-

(*) Véase, a propósito, el excelente estudio histórico-crítico de Luis Alberto Acuña intitulado "El Arte de los Indios Colombianos", del cual existen dos ediciones, la bogotana de 1935 y la mejicana de 1942.

bujo muy académico... sino que son obras de gran gusto artístico y muy ricas de colorido. Las formas y volúmenes de sus personajes y demás elementos demuestran su condición de escultor...". Dice de él la "Revue du Vrait et du Beau" (25 de noviembre de 1928). "De su obra se desprende el acento filosófico, cuya importancia no se puede negar y cuyo valor evidente aumenta el mérito de la producción, verdaderamente excepcional... Una tonalidad sonora y fuerte, sin exageración, influye su manera, apoyada por un dibujo exacto, compacto y de una bella amplitud de estilo...". La crítica realza la obra del joven artista —tiene apenas 24 años— entre los miles de cuadros que se presentan continuamente en las exposiciones de París. Su producción artística es abundante. Muchos lienzos y retratos brotan de su pincel; también expone con éxito esculturas en el Gran Palais de Champs Elisées. Sus cuadros gustan y se venden.

* * *

Estas obras de juventud están esparcidas por Alemania, Francia y España. Sólo conozco algunas fotografías de ellas, que parecen demostrar lo acertado de la crítica europea. Siendo escultor, Acuña subraya la forma, la línea y el volumen de todas sus obras pictóricas. El dibujo de ellas es exacto; los planos bien definidos. Su dón natural de artista, que retiene en la mente formas y colores, una vez vistas, por muchos meses y años, le facilita la ejecución de una obra sin que para ello necesite tener ante sí el modelo; su producción artística fluye libremente: no es un parto doloroso cada creación. Dominando su oficio, le gusta, ya entonces, jugar con el arte, probar sus capacidades, haciendo variaciones sobre los mismos temas. La naturaleza muerta, por ejemplo, la pinta "a la antigua" y "a la moderna" y ambas obras gustan por

igual al espectador. Un botellón de vino, un mortero de cobre y en el fondo un trapo descolgado recuerda los bodegones flamencos del siglo XVII; un reloj despertador, dos arenques ahumados y un pan, parecen ser una composición cezanniana. La facilidad manual que ya entonces tiene Acuña, lo hace pintar mucho y rápidamente. De su mujer hace varios retratos, que algunas veces se parecen a bustos romanos, otras, a cuadros flamencos o composiciones idealistas. El joven goza de su talento, de la facilidad con que produce en tela lo que se le antoja. Son juegos, virtuosidades de juventud, que nunca abandonará del todo.

* * *

LA FORMACION

"Presiento, decía Goethe, el advenimiento de una cultura, que todos los pueblos reclamarán como propia, porque todos habrán contribuído a su formación". ¿Cuál habrá de ser la aportación del nuevo hombre americano a este tipo de cultura de ideal universal? No serán ciertamente sus plagios y simiescos remedios de trajinadas experiencias importadas del otro lado del Atlántico, buenas tan sólo para confirmar su condición de divulgador, plagiario o mero tributario de la decadente cultura occidental".

Acuña. "Arte de los indios colombianos". Bogotá, 1935.

En octubre del año de 1929 vuelve a Colombia, y ocupa la rectoría del recién fundado Centro de Bellas Artes en Bucaramanga (Departamento de Santander). El joven artista edita un prospecto para el año escolar donde, con envidiables claridad y conocimientos, expresa ideas que demuestran la madurez de su personalidad,

y que su permanencia en Europa no había logrado quebrantar. Al contrario, Europa, la saturada y la vieja, le ayudó a revaluar su patria:

"Nuestro pueblo, que sabe pensar, sentir y realizar sus ideales, —dice en el prospecto— necesita sus artistas, esos ungidos sacerdotes de la belleza, que habrán de plasmar la grandeza moral y material de la Nación joven y vigorosa; y que, de la misma manera como en Italia del Renacimiento, cada región de nuestro suelo patrio forme, al abrigo de su topografía, clima y acentos peculiares, una escuela original e independiente. Será así, como la ahora embrionaria escuela bumanguesa, llevará como distinto de sus lienzos, la limpidez, el luminismo y la diafanidad de su ambiente, el cálido colorido de sus días estivales, la jugocidad verde y gualda de sus campiñas, el tipo pagano de sus brunas y esbeltas mujeres y la infinita policromía de sus crepúsculos sobre las áridas lomas de "Palonegro".

En 1930 gana Acuña, en competencia con los más conocidos escultores colombianos, un concurso del monumento a Bolívar, que la Nación Venezolana quiere erigir al Libertador en Bogotá. Para ejecutar su obra se traslada a la Capital, donde fija definitivamente su residencia. Muy pronto recibe también una cátedra en la Escuela de Bellas Artes (entonces bajo la rectoría del poeta Rafael Maya).

Acuña estudia mucho. Su interés por la divulgación de los conocimientos del arte nacional se acrecienta y dicta varias conferencias sobre el arte en la Colonial. También pinta y esculpe. En la Exposición Nacional de 1931, recibe el primer premio de escultura. Pero con todo, sus obras se venden poco. El ambiente de Bogotá no es propicio para su arte. Las familias acomodadas mandan a estudiar a sus hijos a Europa, a Francia o a Inglate-

rra. De allí llegan los jóvenes colombianos desadaptados a su medio; sus gustos no corresponden a la realidad colombiana. Les queda difícil amoldarse a ella; se rodean por consiguiente de un mundo artificioso: hablan y leen en francés, toman té en vez de chocolate, y de Europa introducen estilos, modas, muebles y cuadros. Por lo nacional existe un profundo desprecio: se mira con desdén los productos nacionales tanto de orden material, como cultural. (Año 1932).

El joven pintor, que llegó hace poco, lleno de entusiasmo y de fe en su patria, se desilusiona muy pronto. Las pocas clases de dibujo que dicta en los planteles oficiales son mal remuneradas. Tampoco recibe encargos de monumentos, pues su concepto es muchas veces distinto al del público. La figura del Libertador, por ejemplo, con que debutó en Colombia, se concebía tan sólo como la de un general uniformado, de frente alta, ojos profundos y de enérgicos rasgos que expresaban arrogancia y dón de mando; así aparecía Bolívar en el monumento que a manera europea hizo Tenerani del héroe americano y que todavía sirve de modelo para los cientos de bustos esparcidos en las ciudades colombianas. Acuña ve en Bolívar un hombre maduro, experimentado, ponderado y pensativo; nada de arrogancia y arrojo. Este concepto lo condena y no lo salva ni la ejecución un tanto académica, ni tampoco el zócalo alto y arquitectónico. Por otra parte la restringida demanda que existe para obras escultóricas en Colombia, obliga al artista a dejar prácticamente este arte, para dedicarse a la pintura, que aunque tampoco muy solicitada, no implica los crecidos gastos de producción, como sucede en el caso de aquél. Así es que Acuña tiene que trabajar mucho para ganar sus medios de vida, confeccionando ilustraciones para revistas y periódicos. Sin embargo, no por esto deja de estudiar y publica en 1932 su "Ensayo sobre el Florecimiento de la Escultura en Santa Fé", que com-

puso en sus partes principales a la edad de 19 años. "Guían mi ánimo —dice en el prólogo— el cariño e interés que siempre sentí por el hieratismo de nuestras imágenes y por el esplendor barroco de nuestros decoradores...". Herido por la frialdad que hacia el arte observa en la sociedad bogotana, presenta la Santa Fé de Bogotá, del siglo XVII, como una ciudad culta, apacible y llena de interés y comprensión por las Bellas Artes. Así la describe en un estilo, que llama la atención por la belleza y sinceridad que emana: (Pág. 12).

"La ciudad, chiquita, toda nueva, debió semejar una novicia que tuviese morena la color, jubiloso el semblante, entornadas las pupilas de dulce misticismo, alburoso el ajuar y toda alhajada de relucientes y tintineantes brinquiños. Sobre la blanca enjalbegadura de las casas, las rejas y miradores ponían el contraste fuerte y evocador de sus hierros y cristales... En los portalones de recios sillares se empotraban esculpidos heráldicos, que predicaban la noble procedencia de sus moradores. Y por encima de los tejados bermejos y de las copas de los sentimentales cipreses, que crecían tras las albarradas y casales, alzábanse dominadores, perfilándose en el ambiente sereno y monacal, propio de tan concertado vivir, las cabezas adustas de los torreones crucíferos y las graciosas siluetas de las espadañas coronadas por rojas veletas, sosteniendo en los ojos inmensos de sus arcos de medio punto, las pupilas metálicas de sus esquilones... El ambiente era, pues, de una suave y propicia belleza. El Arte que en él se produjo fue como un cántico a un tiempo mismo inflamado y sombrío, lúcido y grave, a la gloria de Dios, nuestro señor Jesucristo...".

La mística descripción de la ciudad colonial no correspondía, talvez a la realidad histórica; pero sí al cuadro que con exaltada imaginación forjó la mente del desilusionado artista: un lejano ideal, ya desaparecido.

Hacia la sociedad contemporánea tiene palabras amargas. Así escribe unos meses más tarde ("El Tiempo", 18 de octubre de 1933): "Pero la errata... no constituye precisamente, una novedad en esta tierra, en la que la mistificación es fácil, el desconocimiento frecuente y la envidia profesional infalible". Esta crítica se acentuará con los años, pues Acuña no es de los que se doblegan ante una hostil o indiferente sociedad. La tibieza y la superficialidad que observa en la mayoría de las obras del arte contemporáneo de su patria lo hace exclamar ("La Patria" Manizales, 7 de julio de 1935):

"En pintura es la pincelada fácil, el empaste abundante, la coloración bonita, gris y agradable, o abigarrada y gritona. En escultura es el eterno modelo teatral, con lujo de detalles, de anatomías e indumentaria, dotado de claroscuro y concebida pose. Y en arquitectura, mejor será no hablar de esa dispersa miscelánea de estilos en que están construídos las coquetonas casitas de los nuevos barrios, o esa creencia fatal, de que sólo los viejos estilos históricos, pueden servir en las construcciones religiosas y civiles...".

Con todo y lo anterior Acuña, por su descendencia y temperamento, no es un revolucionario en el sentido común de la palabra, ni es un aguerrido. Su crítica no se guía por un deseo de vengarse de la sociedad, que no le comprende; no tiene por objeto la destrucción sino la construcción. El pintor ama a Colombia y sabe su misión. Lo que su patria necesita, piensa, es revaluar los valores autóctonos; abandonar el complejo de lo imitativo. Quiere encontrar un nuevo ideal estético, una nueva concepción de lo bello, para ofrecerlo a un pueblo que no tiene, ni busca una forma propia para expresar su verdadero yo, y que vive al margen de la vida suya, tratando de copiar la ajena. Y así, bajo el aislamiento que produce la general incomprensión se le revelan al pintor

las dos fuentes de la vida nacional, que podrían, con su incorporación, producir una renovación de la vida cultural de Colombia: son el indio y el campesino.

* * *

Más de siete años pasaron desde aquel momento en que, bajo la honda impresión de un tosco pectoral chibcha, un romántico joven americano había jurado reivindicar y estudiar a fondo el arte indígena. Ahora abre las crónicas de la Conquista y observa, admirado, que el tan despreciado indio era dueño de una profunda y vasta cultura, asombro de los mismos cronistas españoles; que la música, la danza, la pintura, la escultura y la orfebrería, lograron un alto grado de desarrollo entre los pueblos americanos; que la mitología, la organización social y las costumbres de los indios precolombinos estaban bien distantes de los conceptos generalizados sobre un pueblo bárbaro, salvaje y cruel; que las manifestaciones artísticas, que lograron escapar de la hecatombe que representaba para los indios la Conquista Española, no eran tan sólo dignos de un profundo estudio, sino que, por ser expresiones plásticas de la vida autóctona americana, contenían elementos que, lejos de pertenecer a la órbita de la arqueología, tenían un valor inapreciable y actual para la formación de un verdadero arte nacional contemporáneo, de un arte americano. Así nace un gran conjunto pictórico "Retablo de los Dioses Tutelares Chibchas", en que por primera vez y en forma seria en la historia del arte colombiano, penetra la mitología india en el arte nacional. Y así aparece, después de varios años de estudio, el primer ensayo intentado en Colombia, sobre arte indígena: "El Arte de los Indios Colombianos" (año 1935).

* * *

Para poder apreciar lo novedoso, que para la evolución artística de Colombia representan tanto el cuadro como el libro, basta tener presente la idiosincrasia de la sociedad colombiana de entonces, que rotundamente rechazaba todo lo que provenía del indio. No admitía la existencia del arte indígena como tampoco el valor artístico en los hallazgos arqueológicos de Colombia. No se conocían todavía museos estatales de arqueología, y la existencia de unas pocas colecciones particulares de objetos de oro, procedentes de huacas (tumbas indígenas), se debían más al valor intrínseco de estos objetos, que al artístico o científico. En 1932 decía Juan Manuel Arrubla en la "Crónica Literaria" (18 de junio 1932):

"No somos de los que creen que el arte colombiano, a fin de ser genuinamente nacional tenga que retornar a la fuente indígena e imitar el arte chibcha (si es que hubo alguno). Fue tan incontrastable la pujanza de la raza conquistadora y tan avasalladora su influencia en el Nuevo Reino de Granada, que, apenas llegados a estas regiones los conquistadores españoles, las razas autóctonas, incapaces de una reacción inmediata, hubieron de quedar rendidas y anonadadas... Difícil será que nos acostumbremos a ver en el mito de la rana una parte integrante de nuestro propio sér y considerar a la madre Bachúe como el símbolo de nuestras aspiraciones y el ideal supremo de nuestro espíritu, inclinado a la melancolía con algo de pesimismo oriental".

Tal era la opinión pública, que dudaba de la existencia misma de un arte procolombino y que ridiculizaba, con engreída superficialidad, los intentos de una penetración científica o emocional en la mitología indígena. Elevar las creencias religiosas chibchas al tema de una obra artística; querer crear arte a base de ellas, que no fuese sólo ilustración para textos escolares; usar telas de grandes dimensiones; componer cuadros con conocimiento del

simbolismo y la indumentaria indígenas, era una cosa nueva e inaudita en Colombia. Y es Acuña quien la emprende. El, amante de la tradición histórica de su país, del sosiego y de lo noble en el arte, ama este arte indígena, esta idealización de la naturaleza; ama la solemnidad y gravedad que él emana. Pero el público de esto nada entiende: y así, cuando en 1937 abre en Bogotá una exposición de sus obras, en la cual la casi totalidad de los cuadros son sugeridos por motivos chibchas, escribe el cronista y poeta Aurelio Martínez Mutis: (1)

"En primer lugar hay que tener en cuenta que en esta exposición, Acuña, más que pintor es un letrado. Se ha cambiado voluntariamente en historiógrafo, más todavía en arqueólogo, que se propone reconstruir y fijar las líneas y gestos de la raza... Su finalidad no es la belleza como nosotros la apreciamos o sentimos hoy, sino la verdad; es la filosofía de la pintura...". Y añade, después de citar a Diego Rivera, Pedro Nel Gómez y Rómulo Rozo: ..."Hay que saberlo, pues: Acuña está realizando la "fealdad artística", de manera consciente y voluntaria...".

Esta crítica formaba parte de la actitud generalizada con que una gran parte de la "opinión pública" repelía los movimientos artísticos de una naciente conciencia nacional, la conciencia americana. Esta conciencia no se manifestaba tan sólo en la obra de Luis Alberto Acuña, sino también en los combatidos frescos que Pedro Nel Gómez pintaba en Medellín; en los de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional, en las pinturas de Carlos Correa y en las obras de algunos otros jóvenes artistas.

---

(1) "El Tiempo", Bogotá, 2 de octubre de 1937.

Otra fuente de una posible renovación de las ideas estéticas es para Acuña la vida campesina, que conoció en sus frecuentes viajes a Santander. Se da cuenta, de que la vida del pueblo colombiano está compenetrada con la montaña y el campo, donde quedó intacto su apego a la tiera, a las plantas que cultiva y a los animales que comparten su suerte; lejos de las artificiosas inquietudes de la urbe. El mismo es hijo del campo: en el campo nació y en él pasó sus años de niñez y adolescencia. "Allí, —piensa el pintor—, en esta vida terrígena plena de sinceridad y generosa en emociones, debe haberse conservado intacto el elemento autóctono americano". Y así empieza a pintar la vida, el amor, la religiosidad y las costumbres de este pueblo, de corta y compacta estatura, de grandes y melancólicos ojos almendrados, de una piel cobriza y brillante, de lacios y negros cabellos: la vida apacible del resignado campesino colombiano.

Acuña no es de brusco temperamento, ni fuerte, ni luchador; no ha sentido la necesidad de expresar con su arte los sufrimientos, ni los problemas del pueblo; su obra no se hace con fines indigenistas o políticos; lo que él quiere es crear, mediante la idealización del campesino, un nuevo tipo de sosegada belleza. En esta forma estética es como Acuña, descendiente de encomenderos, participa en la lucha social por la reivindicación del pueblo. El cuerpo corto y rechoncho del labriego, indio o mestizo, tiene unidad con las representaciones del arte indígena que está estudiando. Un fluído, cuya existencia no sospechaba, se desprende de este arte que creía muerto, bajo tierra, en las huacas, para renacer en el pueblo viviente; la frontalidad, el sosiego en la expresión, la simetría, la pesantez del cuerpo del campesino santandereano o boyacense es la misma que estudia en los vasos antropomorfos de los chibchas, en los tunjos dorados, y en la estatuaria precolombina de las cabeceras del Magdalena.

El acercamiento al pueblo, que se produce por la directa obserfación del campesino, le descubre el alto valor del tan despreciado arte popular en Colombia. Y contraponiéndolo al arte contemporáneo exclama ("La Patria", 7 de julio, 1937): "Ante tal exceso de inconsciencia, de desconocimiento o menosprecio por los destinos del arte en Colombia, ante tanta producción afectada y pedante, ante tamaña pereza mental, pereza que nos ha impedido crear y aportar siquiera una sola forma bella en el Arte, ante el entronizamiento de lo "bonito", de lo "chusco" y lo "querido", erigido en credo estético por parte de la casi totalidad de la gente que entre nosotros hace arte o gusta de él; ante semejante postración de los valores estéticos que han de regirnos y orientarnos, la consideración de nuestro arte popular, hecho por el pueblo y para el pueblo, tiene para nosotros el muy alto valor y la trascendental importancia de su sinceridad, de su espontaneidad, de su claridad y, si nuestro entusiasmo no se excede, diremos que también vale, y mucho, por su ingenuidad, virtud ésta, que en el concepto moderno es tenida por principalísima...".

Teóricamente, Acuña no encuentra contradicción entre el Arte Colonial, que en su esencia es imitativo, decorativo y superficial; el Arte Popular que es la genuina forma en la que vierte un pueblo su vida emotiva, y el Arte Precolombino, que es arte estilizado a base de la compenetración con las condiciones americanas de vida. Híbrido, como son todos los artistas colombianos, por la influencia que ejercen sobre su mentalidad elementos extraños que les inculcó su educación y la opinión pública, siente perplejidad ante lo autóctono, lo propio, que se le revela y que exige un decidido abandono de los ideales, hasta ahora cultivados. Cree y afirma por esto que tanto lo colonial, como lo popular y lo indígena pueden coexistir y, uniéndose, formar las bases del arte nacional.

Pero la intuición pictórica resuelve con más acierto un proble-

ma que el pusilánime intelecto no se atreve a abocar. En su obra se observa un continuo y paulatino desprendimiento de la pomposidad y artificio del Arte Colonial y un constante y progresivo olvido de las máximas y cánones del arte europeo, que con tanta fuerza se traslucían en sus ilustraciones de los años 1931-32. Si las "Bañistas" cuadro pintado en 1934, y que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Medellín, recuerda las composiciones de Rubens, tanto por la aparente voluptuosidad como por los colores carnales de los cuerpos, un atento espectador puede constatar diferencias fundamentales: Pues si aquellas representan, con una plasticidad inigualada, por cierto, la mórbida y sensual voluptuosidad de una sociedad lujuriosa, rica y frívola, Acuña pinta la sana voluminosidad corpórea. Su cuadro emana una sensualidad terrígena, fuerte y elemental. El ideal de la belleza femenina tampoco es rubensniano: los oblicuos ojos de las campesinas santandereanas, los grandes, redondos y duros pechos, el tono bronceado del cuerpo, expresan un nuevo ideal de belleza y anuncian el próximo desprendimiento de influencias extranjeras.

Esta liberación se advierte con más fuerza aún en los cuadros sobre la vida campesina que expone en Palmira en 1934. Sirva de ejemplo su pequeño lienzo "La Anunciación", en donde, sobre un tema consagrado y de composición tradicional, Acuña crea un nuevo concepto de lo que podría ser el arte religioso: una Virgen, con rasgos campesinos, vestida de pañolón y sombrero de jipa, recibe al ángel. No hay nada de aparatos o de luminosidad artificiosa, ni del tradicional rayo de luz que penetra en el cuarto; la escena toda emana la sinceridad e ingenuidad, con que el pueblo cree en los misterios de la religión cristiana.

* * *

Una paralela evolución se puede observar en su escasa obra

escultórica. La pomposidad, tan común en los monumentos conmemorativos europeos y que se patentiza en el pedestal del "Bolívar", se pierde poco a poco, para dar lugar a esta sencillez y sinceridad que se advierte en el monumento a Rafael Pombo, monumento que se encuentra mutilado por el descuido de las autoridades, en el Parque de la Independencia en Bogotá. En el grupo de niños con el gato, que anima la base sobre la cual se erige el fino busto del literato, se anuncia ya la posterior evolución hacia un estilo simplificado, aplomado y propio.

Durante la gestación de su nuevo estilo, Acuña observa con satisfacción, cómo lenta pero constantemente penetran en la vida artística de Colombia, los síntomas de la emancipación y de búsqueda de lo propio y autóctono. En la exposición de obras de los alumnos en la Escuela de Bellas Artes de Manizales, 1935, que dirige Gonzalo Quintero, aprecia, sobre todo, lo terrígeno de los temas ("Unión Liberal", Manizales, 7 de agosto, 1935):

"En vez de la reproducción en yeso del sempiterno Apolo o de la clásica Afrodita, o cosas por este estilo —escribe— vimos con agrado y admiración sumas, cómo los yunques de las fraguas, los más familiares cacharros, los frutos tropicales de aquella privilegiada zona, los recios tipos de los "maiceros" y el ondulante y gayo paisaje del Qundío, formaban el elenco de modelos, estos sí verdaderamente clásicos para nosotros, racionales, lógicos y únicos aprovechables con éxito innegable para la formación de una escuela propia, colombiana, de artes plásticas".

En aquel entonces dicta muchas conferencias sobre el arte indígena. No descansa en su labor precursora, denunciando el arte falso e imitativo y demostrando la necesidad de una nueva orientación, tanto en los temas, como en la técnica y conceptuación. En una conferencia que dicta en Cali, arremete "contra la imitación

servil, que hasta hoy ha regido el arte colombiano: pintura, arquitectura, escultura, literatura misma". Así resume un periodista la conferencia: (1) "El (Acuña) quiere, que la patria exhiba su yo, como lo hicieron y lo están haciendo otras razas conscientes de su valor y orgullosas de su personalidad... La vuelta a la tierra. Eso es lo que quiere Acuña. Los motivos nos rodean, nos asaltan, pero allí están, sin que nadie les de vida, sin que nadie los sorprenda. El Arte es la expresión más genuina de la nacionalidad y ella rima con el grado de libertad espiritual, que han alcanzado los pueblos..." Observa, cómo también en Argentina, por lo menos en lo que oficialmente se trajo en el año de 1936 a Bogotá, como exposición del arte argentino contemporáneo, falta lo terrígeno y autónomo... "Nos desconcierta un poco —escribe —esta exposición, con su carácter francamente cosmopolita y de fuerte sabor europeo" (1)

Esta lucha por lo autóctono, no es compartida por la mayoría de los colombianos, todavía orgullosos de su descendencia española. En 1942 dice un prestigioso intelectual (Juan Lozano y Lozano) en una conferencia en la Casa Colonial: "Todo lo que somos, todo lo que tenemos, todo lo que amamos, lo debemos íntegramente al elemento español de nuestra raza... Lo que sucede en realidad es que nosotros no somos americanos, sino que somos españoles; y más hondamente españoles que los peninsulares..." (2)

¿Y si en 1942 se dice esto, cómo se pensaría en 1936? Y por esto, cuando aparece el libro de Acuña "El Arte de los Indios

(1) "El Relator", Cali, 12 de septiembre de 1936).

(1) **El Tiempo,** 22 de octubre de 1936.

(2) **El Tiempo,** 2 de noviembre de 1942.

Colombianos", un periodista se lamenta oficialmente. (*El Tiempo*, 22 de diciembre de 1936):

"Perdido en la penumbra de los días coloniales que anochecieron por los afanes innovadores de la república que sólo sabe mirar el día presente, nunca el mañana ni menos el ayer beato y detestable, ha ido esfumándose el amor por las joyas, que la escuela santafereña nos legara en retablos resplandecientes de oro..."

Así entiende la mayoría de los colombianos su historia y tradición; pero no Acuña. Su tradicionalismo va más allá de la hora en que el arrogante conquistador blanco arribó a estas costas, destruyendo a sangre y fuego, las civilizaciones americanas. La dorada luz con que brillara desde la lejanía el tosco y magnífico pectoral chibcha, arrancado del pecho de un cacique asesinado, no lo abandona. Su patria está llena de tradiciones indígenas. Allí, subiendo el río Opón, tan cerca del lugar de su nacimiento, llegaban las huestes de Gonzalo Jiménez de Quesada en el siglo XVI, para conquistar el vasto imperio chibcha; allí está todavía el pueblo de Chipatá, que recuerda aquella tribu guerrera, que hostilizaba de continuo a los españoles, durante los muchos años de pacificación de las tierras que hoy son de Santander. ¿No significa el nombre del lugar de su nacimiento, Suaita, "Jardín del Sol" en el idioma chibcha? Acuña aprendió en Europa, que el medioambiente era siempre el marco natural, en el que los grandes artistas vertían sus obras; que la intencionada imitación de formas ajenas, siempre llevaba a la degeneración del estilo. Es por esto por lo que aprecia a Diego Rivera y a los mejicanos (*El Liberal*, 12 de noviembre de 1938):

"Porque el mejicano Rivera y con él el grupo apostólico de sus compañeros y seguidores, significan para América el adveni-

miento del Mesías liberador, único que puede orientar la mentalidad tropical de estos pueblos mestizos. Claro está, que la estética de Diego opone al prejuicio occidental de la belleza canónica, la afirmación reiterada del carácter racial; a lo bonito, el vigor de la fealdad; a la delicadeza, la fuerza; al prejuicio de la perfección académica, la intensidad de la deformación expresiva".

* * *

Pero a pesar de tamaña incomprensión, indiferencia u hostilidad que encuentra su obra en Colombia, Acuña sigue su derrotero. Poco a poco, construye su obra, su arte, su estilo. Cesan muy pronto los cuadros inspirados en temas chibchas y se unifican con los de la vida del campesino, para formar un nuevo estilo, una nueva manera de ver y plasmar las cosas. Aparece un nuevo cánon de la figura humana, que podemos llamar bello o feo, según el "gusto" del público: una cabeza grande; la cara ancha con pómulos salientes, nariz y boca fuertes y pronunciados; grandes y oblicuos ojos oscuros; el tronco corto y macizo, las extremidades anchas y gruesas. La composición es sencilla, equilibrada; grandes figuras humanas forman el primer término: la plácida naturaleza estilizada, le sirve de fondo. Los colores son metálicos, como en los tunjos del arte indígena; el dibujo es claro y preciso; los planos de color, delineados; la ejecución es rotunda y escultórica.

Su técnica pictórica también se amolda a este nuevo ideal estético. Repudia el blanco del lienzo, como fondo para cuadros, pues éste prodúce en la retina del pintor contrastes acentuados, que no existen en el libre juego colorístico de la naturaleza: por esto, antes de emprender la obra da a la tela un fondo de color uniforme. En seguida, con pequeñas pinceladas, empieza a "sa-

car" del lienzo, a "relievar" las formas. El fondo unicolor del lienzo, que las pequeñas pinceladas dejan traslucir, producen un común "denominador colorístico", la unidad tonal de la obra. No se trata aquí, como erróneamente creen muchos, de la conocida técnica impresionista del "puntillismo" francés que, buscando mayor luminosidad del cuadro, se basa en la contraposición de pequeños parches de colores complementarios, para producir con ello "la impresión" óptica de un color concreto; una obra así pintada resulta más luminosa que si estos colores hubiesen sido previamente mezclados en la paleta. En Acuña tanto el procedimiento como el objeto son distintos: el color del fondo, que dejan traslucir las pequeñas pinceladas sobrepuestas, hace el cuadro más armonioso en sus tonalidades, más plácido y equilibrado; cualidad ésta que es inherente a su nuevo ideal estético, y que produce la unidad entre la concepción artística y el procedimiento técnico.

El esbozo del cuadro recibe una acentuada precisión. Los planos definidos aparecen como consecuencia de sus dotes escultóricas. Mas no es así: es la luz del trópico, la luz fuerte y directa de los rayos solares, que delimita los planos colorísticos, que provoca el fuetre contraste entre las partes iluminadas y las en la sombra; es ella que produce múltiples y bien definidos contornos. No es la luz difusa del Norte europeo la que trata de imitar Acuña: es la luz tropical, la atmósfera diáfana de su propio país; es la misma luz que favoreció el surgimiento de los precisos planos colorísticos y las geométricas formas y estilizaciones del arte indígena.

La estructura de sus cuadros también corresponde a este nuevo ideal. Su temática se desarrolla dentro de una sólida y firme —se diría geométrica— composición. El "clásico" cuadro: "Doble Retrato", que pintara en 1942, demuestra mejor que ninguno estas nuevas formas estéticas de composición firme, simétrica y estructurada, herencia de sus estudios del arte indígena.

En este estilo novedoso para Colombia, nacen obras de una gran sinceridad y sosiego, obras apacibles, como si en ellas la vida fuese retenida: arte que no es improvisado, ni ejecutado bajo la impresión del momento; arte que no pretende captar un instante fugaz, una luz brillante o un momentáneo reflejo de esta luz sobre los objetos. Es un arte construído, arte serio e intelectualmente elaborado.

La misma evolución se observa, en su restringida obra escultórica. Al lado de algunas esculturas oficiales, como lo son los monumentos a Jorge Isaacs, a Jiménez de Quesada y algunos otros cuya ejecución está aprisionada por las exigencias de entidades oficiales; y al lado de un viraje hacia lo cadémico con el busto de Cornelio Hispano, se ven esculturas de pequeño formato, como su serie de pequeños barros cocidos, cuyo estilo corresponde al nuevo cánon estético.

* * *

El artista sabe que el grueso público no lo comprende; pero no por esto cambia su estilo. Al contrario: cuando defiende los frescos de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional, contra la escandalizada crítica burguesa, escribe orgulosamente, que el público es una masa amorfa, indecisa y tímida, "...que la misión del artista no es, ni será nunca, lo de descender hasta el pueblo, para satisfacer los gustos de éste, sino que, al contrario, es al pueblo a quien toca ascender por medio del estudio hasta el artista, para gozarse consciente y plenamente en la contemplación desinteresada de sus creaciones..." (1). Así ataca Acuña al pueblo, a la "sociedad", sin darse cuenta, que precisamente con su obra, está dando expresión plástica a la lucha latente, aunque no siempre consciente, que libra este mismo pueblo desde hace si-

glos por la emancipación, tanto económica como cultural, de Europa; que su empeño está, por consiguiente, arraigado en la vida y en los anhelos de la gran familia americana, mucho más de lo que es el movimiento europeizante; que su obra plasma este sentir amorfo del pueblo, agobiado por las tradiciones de un núcleo de una sociedad, que durante siglos vivía en dependencia política, económica y espiritual de Europa; que su obra, aunque no comprendida, es, por consiguiente, más actual que aquella, la imitativa, que es la aceptada por el público.

Y precisamente a él, que pertenece a una vieja y austera familia colombiana, le fue dado ser uno de los introductores de la nueva estética en la evolución de las artes plásticas en Colombia. Pues tanto por su descendencia y educación como por su arraigo social, Acuña puede emprender la obra constructiva, sin ser desgarrado, como muchos otros pintores colombianos, por fuerzas contradictorias, por rudas luchas por la existencia, por un temperamento tropical e inquieto. La crítica que él esgrime contra lo falso e imitativo en el arte, no es rencorosa, ni llena con amargura a un pintor que, como éste, sabe lo que quiere y sabe hacia donde va.

* * *

Cabe aquí refutar la crítica superficial de los que afirman que la inspiración de Acuña y sus nuevas formas estéticas se deben a la influencia de Diego Rivera. Tanto su evolución artística, como el viaje que hizo después a Méjico desvirtúan, por falsa, esta aseveración. Acuña no conocía a Méjico. No tuvo la oportunidad de conocer la pintura mejicana, salvo, talvez, por algunas malas re-

---

(1) **El Liberal**, Bogotá, 12 de noviembre de 1938.

producciones. Pero sí tuvo a mano el arte chibcha, quimbaya, del Alto Magdalena, que podía estudiar; sí pudo observar las figuras de los campesinos boyacenses y de los de la Sabana de Bogotá. De allí sacó su inspiración. Y el hecho de que el arte de Acuña esté emparentado con el de Rivera, se debe a la influencia de las comunes peculiaridades de una misma vida americana, que ambos toman como la base de su producción artística. Es cierto que Rivera fue uno de los primeros en levantar la bandera del consciente americanismo; por esto su nombre pasará a la historia del arte americano con más gloria, que el de cualquier otro. Pero el papel histórico de su obra no era tanto el ejercicio de una influencia directa sobre la pintura americana —precisamente por falta de adecuados medios de divulgación— como por haber demostrado la posibilidad de un arte americano y haber estimulado, en afán de buscar erpresiones de un arte autóctono, a cientos de pintores en las dos Américas.

MEJICO

Al finalizar el año de 1938, Acuña es nombrado agregado cultural de la Embajada de Colombia en Méjico. Deja, pues, a Bogotá y se traslada con su familia a la capital azteca, quizá la cuna de la nueva cultura americana.

Sin embargo, las modernas corrientes del arte mejicano influyen muy poco en la futura producción artística de nuestro pintor. Estas corrientes, son resultados naturales de las condiciones sociales de aquel país. La Revolución Mejicana, cerrando un largo período de despotismo político, que mantenía al pueblo en un estado de postración económica e intelectual, alborotó todas las fuerzas de la nación; desató los ímpetus creadores del pueblo aprisionados durante decenios. Pero bien pronto, no habiendo aquella

logrado realizar cabalmente sus fines sociales, detenida en el campo económico y político, fue el arte uno de los refugios, donde se concentraron las ideas revolucionarias de la nación. Así nació un arte, que no tenía por finalidad exclusiva, como superficialmente lo valoran algunos críticos, la propaganda política, sino que plasmaba las íntimas emociones de la vida de un pueblo, decepcionado de su revuelta social. Acuña, que por su temperamento no es un luchador aguerrido, como lo son los pintores mejicanos, que no busca con su arte ejercer una crítica mordaz e hiriente a la sociedad, ni lo pone al servicio activo de una lucha social en la que, sólo indirectamente, toma parte, no puede compenetrarse con este arte fuerte, rudo y emocional. Lo que le atrae de la tierra mejicana no son las luchas sociales, sino su tradición e historia, tanto indígena como colonial. Visita los sitios y museos arqueológicos, las iglesias y monasterios y se deleita con los vestigios del glorioso pasado mejicano, que es también el de su patria. Aquí, en Méjico, renace su vieja afición de coleccionar raros y antiguos libros sobre la historia de América y del Arte, como también de objetos pertenecientes a culturas pasadas, indígenas y coloniales. Así describe un periodista su vivienda en Méjico:

"Allá, en San Angel, en un poético recodo, existe una casona colonial con techos de vigas, muros albeantes y rejas, que nos hablan de la romántica época de los Virreyes... La han amueblado de acuerdo con el estilo de la construcción. En las hornacinas hay muchos santos estofados de expresión mística, como de arrobo; vírgenes que pliegan las manos en actitud de orar..."

En semejante ambiente pinta Acuña. Los movimientos de afuera le interesan sólo medianamente. Sigue componiendo sus cuadros, según el cánon que creó. El aislamiento intelectual en que vivió en su patria, no se rompe en un Méjico que él no entiende.

Sus obras siguen el derrotero preconcebido: son formaciones estéticas incrustadas en la mente del pintor.

* * *

En 1939 envía algunos cuadros a Estados Unidos de Norteamérica. Allí llama la atención su obra pictórica. "The New York Herald Tribune", del 7 de mayo, después de exponer la necesidad que se siente en América por un arte de propia y autóctona fisonomía, dice: "El colombiano Luis Alberto Acuña muestra esta necesidad de lo terrígeno en su cuadro *Amor campestre*, uno de los más atractivos del conjunto de su obra. El estilo es cosmopolita, sereno y decorativo, pero el sentido de carácter racial, es el que más interesa al espectador..."

Y así juzga su obra el crítico Emil Genauer, en el "New York Times" (14 de mayo de 1939):

"Hay dos obras enviadas de América del Sur, que tienen un carácter autóctono: una, la del colombiano Acuña, *El Amor Campestre*, que tiene una calidad escultórica, una estilización decorativa de los detalles y un ambiente nativo, que es muy lógico en un país cuyos indios, hace siglos, eran conocidos por sus habilidades artísticas decorativas, o como creadores de esculturas monolíticas..." Y con satisfacción hace ver la diferencia existente entre la obra de Acuña y el estilo cosmopolita del Brasil o de la Argentina.

¡Claro está! Las clases intelectuales de Estados Unidos enfrentadas a la industrialización y capitalización de su país, ven en lo aborigen y en lo autóctono, un sentimental refugio contra una economía, que no produce su equivalente en el arte, pero que influye decididamente la vida intelectual del país: en los cuadros de la

vida campesina, en los paisajes desolados de los ejidos, vierte el pintor norteño su rebeldía contra la sociedad. Por esto gusta Acuña, y por esto resalta la crítica norteamericana el carácter autóctono de su obra. Por eso también, cuando un año después hace una exposición en San Francisco de California, la opinión pública lo acoge con beneplácito. Así dice de su obra el "San Francisco Examiner" (mayo 5 de 1940):

"Esta obra no es destinada a la gente que gusta de lo dulce y lo agradable en el arte... Acuña, influído por un primitivismo fuerte y vigoroso, es un artista de recia personalidad... Sus figuras son serias y sólidas; algunas veces rechonchas y otras grandiosas, como para murales. A veces es un sombrío idealista". El "San Francisco News" (1), después de un despliegue de cálidos elogios, descubre en él su herencia indígena. Alfred Frankenstein expresa con más exactitud lo que puede sentir y pensar el público norteamericano de la obra de Acuña, cuando dice: (2) "Su escuela parisiense todavía se hace sentir en todas partes, pero su obra emana un fuerte y regional sentimiento... Algunas de sus telas representan dioses indígenas, pintados, a veces en una forma demasiado pomposa, demasiado "oficial", en su forma idealizada. Otras, y estas son las mejores, son obras que simplemente representan tipos regionales..." Del cuadro "La Mascarada", que en el catálogo aparecía con una larga descripción de su alegórico sentido, dice: "....Estas figuras parecen tener un sentido simbólico, pero más me gusta verlas como secenas carnavalescas regionales..."

Y así concluye:

---

(1) 5 de mayo de 1940.

(2) "San Francisco Chronicle", 7 de mayo de 1940.

"Considero, que el futuro artístico de Acuña está ubicado en el completo olvido de la estética parisiense, guardando sólo la técnica que en París aprendió; además, debe olvidar el pintor todo lo relacionado con alegoría y simbolismo y otros asuntos semejantes que pertenecen a la retórica, aferrándose a la realidad de las cosas..." No hay, pues, por qué asombrarse de que muchos de sus cuadros fueran adquiridos por museos y coleccionistas noramericanos.

* * *

Muy distinta tuvo que ser la crítica mejicana, cuando expuso sus cuadros por primera vez en 1940, en el salón de la Galería de la Universidad Nacional Autónoma de México. El simbolismo de algunos cuadros que hacía resaltar el catálogo, era del todo ajeno a los mejicanos, que ligaban su pintura directamente a las vivas pulsaciones sociales del país. Acuña divide su obra en tres etapas, que explica así:

"Epoca académica (sensualista y con preocupación por el oficio)".

"Epoca de transición (tenebrista y de complacencia en el simbolismo y decoración)".

"Epoca reciente (tendencia purista, cerebral, con algo de humor)".

El simbolismo de "La Mascarada", por ejemplo, es explicado así: "La figura central, que podría simbolizar a un mismo tiempo el Egoísmo, la Presunción y la Ignorancia, conduce a otros cuatro que representan la Guerra, la Inconsciencia, la Locura y la Muerte".

Todo esto era extraño a la vida intelectual mejicana, con arraigo directo en el pueblo, en sus emociones y luchas. Artificiosas

han debido parecer tanto las descripciones, como las obras mismas. En ellas vertía un pintor sus ideales estéticos, hijos, por cierto, de la observación de su pueblo; pero alejados de los problemas vitales y luchas sociales de aquel. Y es así como critica en "El Excelsior" un periodista mejicano la obra expuesta (16 de agosto de 1940):

"Acuña es un buen pintor a pesar de la falta de emoción directa, de matices de movimiento, de proceso sentimental que hay en cada uno de su cuadros. Lo es, porque dibuja con pureza y precisión raras..." Los cuadros "académicos" de los dioses chibchas, dice el mismo crítico, son exponentes de una insinceridad casi total y de una autolimitación estética, que se traduce lo mismo en la composición monótona de las figuras, que en el egoísmo y sentimental uso de los colores, de tonos exorbitantes... Al llegar a su época moderna, Acuña trata inútilmente de liberarse de una inmovilidad, de una ausencia de emociones profundas que, pudiendo provenir de la posición académica, representan en cambio en este pintor, un residuo técnico, un móvil estético, proveniente de sus obras escultóricas... Solamente que la inmovilidad —en ocasiones solemne— de todas sus obras, desvirtúa la calidad estética de éstas. Es necesario que el pintor olvide un poco sus primeras experiencias antes de ser pintor, y que tenga de lleno la plena conciencia de su arte".

El mismo Fernando Leal, que prologa el catálogo, hace resaltar: "Indudablemente se siente, al ver sus obras, que Acuña ha vivido prisionero dentro del ideal estético, que él mismo se ha forjado con los más sólidos elementos de la cultura occidental..." Y aunque añade que "esta cárcel mental, voluntariamente adoptada, es con seguridad más amable y menos estrecha, que la cárcel extravagante, que los snobs y algunos críticos improvisados han forjado para sus rebaños", queda en pie la profunda y since-

ra crítica, que Leal hace a la obra de Acuña, que los benévolos elogios que cosecha, con motivo de su segunda exposición en el Palacio de Bellas Artes en julio de 1941, en "La Prensa", "Ultimas Noticias" y en muchas revistas ilustradas, no pueden desvirtuar. Existe un hecho ineludible: entre la obra de Acuña y la de los mejicanos, hay una diferencia fundamental: Acuña es ajeno a un arte que vibra, como el mejicano, al unísono con los problemas vitales de la nación; que conmueve, como lo hacen las tenaces luchas que libra el pueblo por su reivindicación; a un arte que revela con realismo desgarrador los padecimientos del pueblo; que acusa a los poderosos y protege a los débiles. Por otra parte lo autóctono en la obra de Acuña, no pudo ser considerado, como un valor auténtico, en un país, como Méjico, donde este elemento constituye la base normal de producción artística moderna.

* * *

Pero Acuña, con todo y lo anterior, no se deja influír ni por la crítica, ni por el arte mejicano. Tal parece, que considera ajenos a la realidad colombiana los problemas sociales de Méjico y por consiguiente también su pintura. Y en ello cree tener razón, pues Colombia no ha sufrido el largo despotismo de un Porfirio Díaz, ni tampoco tuvieron sus revueltas sociales la repercusión de la Gran Revolución Mejicana. Pero debiera impresionarlo aquella parte de la crítica que tachaba su obra de fría, estática, inmóvil, metida dentro de cánones estéticos, en formas preconcebidas en su mente, repetidas y monótonas. Pues Acuña no debe olvidar que Arte, es la expresión plástica de la vida intelectual y emotiva del pueblo, o de un grupo dentro de él. Debido a esta condición social no puede vivir en aislamiento; necesita el fluído, el estímulo que proviene de la directa y real compenetración con los problemas que se quiere pintar, y con la naturaleza, cuando se quiere verterla

en formas plásticas. Pero Acuña, tanto durante su permanencia en México, como después, cuando vuelve a Colombia, deja el contacto directo con la selva que pinta, y del pueblo lo alejan sus preocupaciones económicas. Y es así como su obra corre el peligro de caer en una especie de formalismo, en un encarcelamiento estético que seguiría hasta el completo amaneramiento de su arte, si Acuña no estuviera apenas en los comienzos de su madura producción artística; si la evolución social de Colombia no se dirigiera, lenta pero ineludiblemente, hacia la implantación de condiciones más propicias para la creación artística y si el pintor insistiera en el aislamiento, que en parte le impone la incomprensión que encuentra su obra en la sociedad, y que también se debe a un exagerado apego a la tradición, que peligra trocarse en convencionalismo. Hoy por hoy, bajo el "cerebralismo", que Acuña gusta realzar como valor auténtico de su obra, palpitan aún profundas emociones y un sincero amor al pueblo y a la tierra. ¿Quién no reconoce en el paisaje estilizado que pinta de memoria en Méjico, paisaje tan delineado, frío y maciso, que parece ajeno a la realidad, las lomas desnudas y monótonas de Boyacá o las desoladas y anchas colinas de Santander? ¿Quién no ve en su cuadro "La Fe, la Esperanza y el Amor", que parece tan simbólico, tan "filosófico", un grupo simple de tres campesinas, terruñeras, ingenuas y tristes? ¿Quién no siente en el "Bautizo", esta agrupación medioeval, plana e irreal de cabezas, una escena verdadera del pueblo, con sus tipos locales, simples, algo melancólicos? Y el decorativo díptico "El Vaquero y la Espigadora", con sus caras casi estáticas, inexpresivas, de cabezas y perfiles idealizados, ¿no vive en él la atracción que el artista siente por las labores del campo, admirado de la resignación con que el campesino sigue sus faenas diarias? El peligro de que el ideal estético, forjado a base de la compenetración con el pue-

blo y la tierra, se torne en un cánon hueco y vacío no sólo existe, sino que se acentúa cuando el pintor vuelve a Colombia. Pero es un peligro que Acuña, de ello no hay duda, sabrá conjurar.

Méjico no produjo, pues, cambio alguno en su concepción artística. Lo que allí aprendió fue puramente técnico: la pintura al fresco y la litografía; a esta última concede principal importancia, como medio de difusión y acrecentamiento de la sensibilidad artística de un pueblo.

RETORNO A LA PATRIA

En 1942 Acuña regresa al país, para ocupar el puesto de Administrador del Teatro de Colón de Bogotá y de director de Exposiciones Nacionales. Colombia ha cambiado poco en los 3 años que el pintor vivía en Méjico. Las perspectivas para el pleno desarrollo de su arte no son halagadoras. Las tareas ocupan todo su tiempo: pinta poco y casi no hace esculturas. Utiliza telas baratas de yute, pues "para qué pintar en telas de alta calidad —me dice— si de todos modos no vendemos los cuadros". Poca fe y escasa esperanza le inspira la sociedad, y esto influye decididamente su producción artística. De varios cuadros, que quedaron en las galerías de Estados Unidos o de Méjico, hace réplicas. Con más frecuencia que antes, aparece cuadros que son juegos pictóricos como: "El Circo", "La Tercera salida", "Escena de Amor en el Fondo del Mar", etc. Hace también cuadros decorativos de gran tamaño de un trópico imaginativo, idealizado donde despliega el fino gusto artístico y pinta una amable y apacible, pero irreal, selva tropical. Una que otra vez nace un cuadro de la vida del pueblo, como la "Adoración del Santo Cristo de Viracachá", "Los Músicos", que recuerdan su gran talento de observación y el completo dominio de su oficio; pero no existe un estímulo verdadero para el artista, cuyos cuadros juveniles se vendían en

30.000 francos y que siempre, con motivo de sus exposiciones en el exterior, llamaba la atención de la opinión pública. Su decepción para con la sociedad se observa claramente en sus declaraciones a la prensa, cuando, en 1944, con motivo de su nombramiento para la rectoría de la Escuela de Bellas Artes, expone los fines que considera debe seguir la Escuela. Quiere definitivamente, abandonar la "fabricación de artistas", que su país no necesita, y cultivar el arte aplicado, para que el discípulo que abandona la escuela tenga un modo de ganarse la vida. Quiere crear discípulos, que utilicen sus dotes artísticas en la industria y el comercio y no en el ejercicio de un arte "puro", que su patria no estimula; y así dice: (1)

"La Escuela debe abandonar la posición en que se ha colocado de elevada tribuna de estudios artísticos, para buscar una situación que se acomode y encaje mejor dentro de las necesidades del país". ("El Liberal", mayo 12 de 1944).

* * *

Así vive Acuña, precursor del arte americano en Colombia, en el año de 1945. La segunda guerra mundial ha fortalecido la convicción, de que para crear valores dignos de ser incorporados en el acervo universal de la cultura humana, es menester, olvidándose de lo imitativo, cambiar las bases usuales de la producción artística de Colombia, arraigándola en las específicas y peculiares condiciones de la vida americana; y que sólo así se logrará el resurgimiento de un arte americano, cuyos elementos esenciales, por ser arraigados en estas tierras, no pudieron ser aniquilados totalmente por la centenaria dominación política, económica y cultural de las potencias extranjeras. El papel que juega la obra de Luis Alberto Acuña en este renacimiento cultural de Colombia, sólo lo apreciarán las generaciones futuras.

San Agustín, Huila, mayo de 1945.

INTRODUCTION

Translation from the Spanish text. Traducción del texto español.

Art is social conscience expressed in plastic form for it depicets the emotional life, the traditions; the preferences, the struggles and ideals of a people. Since it is so, art critism does not consist of praise or diatribes directed against works of arte or their authors, even when critic, since he lives closer tor arte, possesses a greater understanding, and a greater knowledge of the history of art than the casual observer. Such an ttitude is bu a description of the personal tastes and preferences of the critic. The work critized is then of minor importance, being treated only as a mirror which reflectes his individual qualities, as a creation without proper and inherente value.

Moreover, such criticism, besides possessing only a negative value for the understanding of Art in general, is a danger to the cultural development of a country when it is applied to Modern Art. Since modern society is not homogeneous but rather a mixture of social groups with different, and in many ways opposed, ideologies, it is foolish to expect Contemporary Art to express the emotional life of the people as a whole, as was the case among primitive societies, which were united by few and strong emotions and whose social structure was simpler. Contemporatry Art will necessarily reveal contradictory tendencies, tastes and even techniques. It happens then, that "official" critics who attribute artistic value only to works which correspond to their own taste, are trying to destroy by all the means at their disposal those which do not, using art critism as a weapon in social struggle. It does not matter that this criticism often hides behind aesthetic and philosophic disertations upon the "beautiful" in art. It is a simple social struggle, which begins with words but soon passes to deeds if political and social conditions permit. This was what happened to European criticism which described Modern Art as rotten, Jewish or Bolshevik, in the years before the rise to power of National Socialism, for Hitler's advent was followed by the destruction of modern works of art and the persecution of artists; criticism of frescoes by Diego Rivera and Clemente Orosco led to their mutilation some years later. Yet in both cases, this criticism was based only on the fact that such works did not conform to Nazi ideas about art, or to those of some reactionary groups in Mexico. Evidently the critic, consciously or unconsciously, took an active part in this social struggle, preparing the ground for the time when his party attained power. So he was, and is still, responsible for the disappearance of important works of art in Europe and in America (remember what happened to the frescoes by Diego Ri-

vera in the Rockefeller Centre in New York); and it is he who tries to destroy the works of young and rebellious painters even before their art reaches full development. Unfortunately, just this kind of criticism still prevails in important sections of the Colombian press, and in that of other American republics who have not learnt the lesson offered by Europe.

I do believe that the task of the critic is of another order; since art is the plastic expression of the vital forms which move society, the critic's duty is to show the relation between art and life. Treated in this way, a work reveals its true worth, its raison d'etre, and ceases to be a whim of the artist, or an object of mere delight to the observer. Its social implications increase its importance without affecting our aesthetic enjoyment. Acquaintance with the social conditions under which a work of art was conceived, with the atmosphere that gave it distinctive characteristics, helps the observer to appreciate it more fully, enjoy all its qualities, find in it sources of intense emotional life, which remain hidden to him who wishes merely to find out if it suits his taste, since this usually indicates superficial pleasure, which is by no means a measure of the artistic value of a work.

In accordance with this point of view, I wish to study the personality of Luis Alberto Acuña and place his work in its setting of Colombian society, relating his production to its intellectual development. So I hope to demonstrate the importance of his work in the emancipation of American Culture from foreing elements, which, not because of their own worth, but only because of imperialistic domination over centuries, had influenced the American world so profoundly.

JUAN FRIDE

San Agustín, Huila, June, 1945.

THE PAINTER AND HIS WORK

(Synopsis of the Spanish Text)
Extracto del texto español.

Luis Alberto Acuña was born in 1904 at Suaita, near Velez, in the Department of Santander, Colombia, South America. As a scion of an ancient Colombian family, his education was traditional, the more so as his father was a Conservative general, killed in the civil wars of the last century. Acuña was brought up in the religious atmosphere of his family and the schools he attended in Bogotá, run by religious bodies: the Technical Institute and the College of St. Bartholomew. In the latter he soon showed ability as a sculptor, and there he first felt interest in the artistic history of his people, under the influence of his teacher, Roberto Pizano.

In 1924, with the help of a small scholarship from the Department of Santander, Acuña went to Europe. It was his intention to go to Germany, led by his admiration for the school of Anselm Fuerbach and the "Nazarenes", with wich he became acquainted at the College of St. Bartholomew. The religious feeling and idealism which inspired the works of this artistic movement suited his own deep religious sense and his notions of idealism in Art. But he settled in France, where he entered the sculpture classes of the National School of Fine Arts, Paris.

In the following year he made a trip to Germany, where a great impression was made on him by the works of the German Renaissance which, under Gothic influence, were more serious, more religious and more sincere, although less perfect and less

finished, than those of the Italian Renaissance. A year later, when he went to Italy, the artists who made the deepest impression on him were the pre-Renaissance painters, such as Mantegna and Orcagna. It would seem that the artist, coming from so distant and primitive a country as Colombia could not fully appreciate the works of the Italian Renaissance, which, although perfect in form and execution, lack the closeness to the roughness of everyday life that he felt to be essential.

In Rome, among the treasures of the Vatican, he found a superb golden Chibcha breastplate which recalled to him his distant homeland and the culture of a people which even at home is not truly appreciated. A comparison between the cultural manifestations of an essentially courtly and exclusive society, such as that of the Renaissance, with this Chibcha breastplate, a true reflection of the emotional life of a whole people, led the romantic young artist to swear to attempt to re-assert the value of this despised American art.

Very soon Acuña began to submit works for exhibition in Paris, and these were well received by the critics. To the "Salon du Franc" he sent a picture "Nessus seduisant a Dejanire", in which could be seen the influence of Fuerbach and his fondness for idealized Nature, tranquil and lovely. This picture earned the praise of "Paris Midi" (October 22and, 1926), of the "Revue Internationale" (Paris, January, 1927) and many others. It was bought for 30.000 francs and placed in the "Musée du Jeu de Paume" in Paris. His pictures of still life and portraits were hung in the "Salon d'Automne" and the "Salón des Independants", and praise from the press increased when, after a year in Madrid, he opened his first individual exhibition at the Galeries March, Rue Bonaparte, in Paris. (See "Revue de l'Amerique Latine", February, 1927, "Vie

Latine", February Ist, 1927; "L'Action Francaise", October 17th, 1928, "New York Herald, Paris Edition", October 9th, 1928).

In 1929 Acuña returned to Colombia as principal of the School of Fine Arts in Bucaramanga. Fronm the very beginning, he realized that art in Colombia was following the imitative trend of European schools, and showed no inclination towards originality. He started a campaign of lectures and articles in which he fiercely attacked this imitative complex, pointing out that Colombia possesses themes and ways for expressing itself. In 1932 he published an "Essay on the Development of Sculpture in Santa Fe", whose object was to call attention to Colonial Art as one of the possible bases of a national art. But public interest in the campaign was lacking, for the public in general was interested in foreign models and scorned national art. From time to time, Acuña received a comission for a statue, such as that of Bolivar, which he won in open competition with the best Colombian sculptors. But his way of seeing things and his concept of art were not common, and so, to earn a living, he had to give classes and produce illustrations for newspapers and magazines.

Little by little, the effect of public disinterest in his works was to turn his eyes to Pre-Colombian art, to the Indian and his direct descendant, the Colombian peasant. He found in the lives of both possibilities for reviving Colombian Art. For him they had much in common, and he considered that indigenous art, supposed to be an aspect of archaeology, corresponds in form and conception to the squat, earthy appearance of he Colombian peasant. Under the influence of indigenous art, about which he published a book "The Art of the Colombian Indian" (1936), the first of its kind in Colombia, he began a new stage in his artistic production, full of works inspired in indigenous themes an example is his "Altar of the Chibcha Titular Gods". These studies and his observation

of peasant life produced a new aesthetic canon, a dislike for the prettiness of European art. He also produced a new standard of human beauty: a big head, a broad face with high cheekbones, pronounced mouth and nose, big dark slanting eyes; a short thick trunk; broad thick limbs. The composition of his pictures became simpler; the big figures in the foreground stand out against a background of stylized, peaceful Nature. His technique also changed. To give unity of tone to his pictures, he covered the canvas before painting with a uniform background, and then, with small strokes, painted the picture, letting the background show through. The structure of his pictures became more concise, was reduced to geometric lines, ovals, circles, sextants —the influence of indigenous decorative art—. The clear exact figures of his pictures are not the result of the influencie of Mexican art, as some critics maintain. The similarity between his work and that of Diego Rivera is due simply to the fact that both' take the people of America as the basis of their work, and this people is essentially the same, whether in Colombia or Mexico.

At the end of 1939, Acuña was appointed Cultural Attáché to the Embassy in Mexico. There he was confronted by a type of art born of conditions very different from those reigning in Colombia. The revolutionary aspirations of the Mexican people took refuge in their art, since the people were disappointed at the results of the Revolution, and consequently Mexican art is strong, emotional and vigorous. Acuña, the descendant of government officials, not aggressive by temperament, could not appreciate this kind of art, which is the outcome of social conflict. And so the comment aroused in Mexico by his two exhibitions was that his art was imprisoned by rigid aesthetic forms, that he was blindly conforming to preconceived standards, and lacking in direct emotions, so evident in modern Mexican art.

In 1939 and 1940 Acuña sent some of his pictures to the U. S. A. to the International Exhibitions in New York and San Francisco. Here they attracted attention, for critics could appreciate the indigenous influence in them. He earned warm praise in the "New Herald Tribune" (May 7th, 1939), "The New York Times" (May 14th), "The San Francisco News" (May 5th, 1940), and "The San Francisco Chronicle" (May 7th). Several of his works were sold in the U. S. A. to private buyers and to museums. Acuña's works succeeded in the U. S. A., where capitalisation and industrialisation produced a reaction in favour of the primitive and indigenous, which abound in Acuña's work.

When Acuña returned to Colombia in 1942, conditions for the development of art were not very favourable. He was appointed manager of the Colon Theatre and Director of Exhibitions. These two posts occupied all his time, so that he had none left for painting and sculpture. Disillusioned, he gave no thought to new creations and only rarely produced an example of his talent and ability for expressing the life of his people. He lacked the stimulus which the state ought to give its artists, and so when he was named Director of the School of Fine Arts, he was convinced that Colombia did not need artists, since nobody could live there by painting, unless he devoted his talents to commercial art.

So lives Luis Alberto Acuña, one of the creators of American art in Colombia. The Second World War showed clearly that fundamental changes must be founded on American life. From this point of view, Acuña's work is of fundamental importance, although the part it will play in the renaissance of American art, after its age long prostration, will only be realised by future generations...

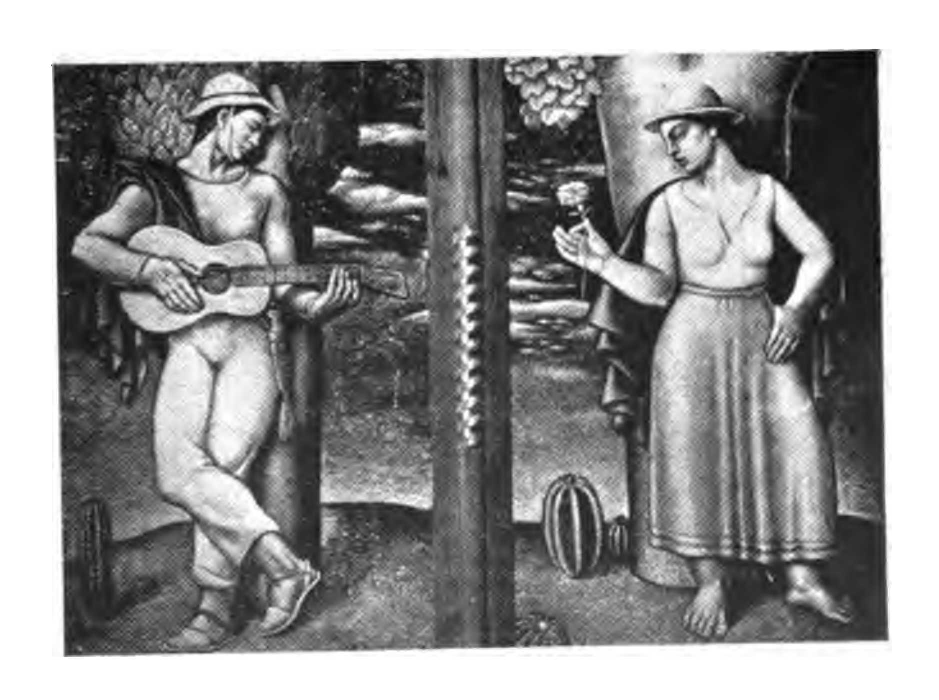
JUAN FRIDE



1—Naso seduciendo a Dejamira (Oleo. 1926). Museo du Jeu de Paume. Pr



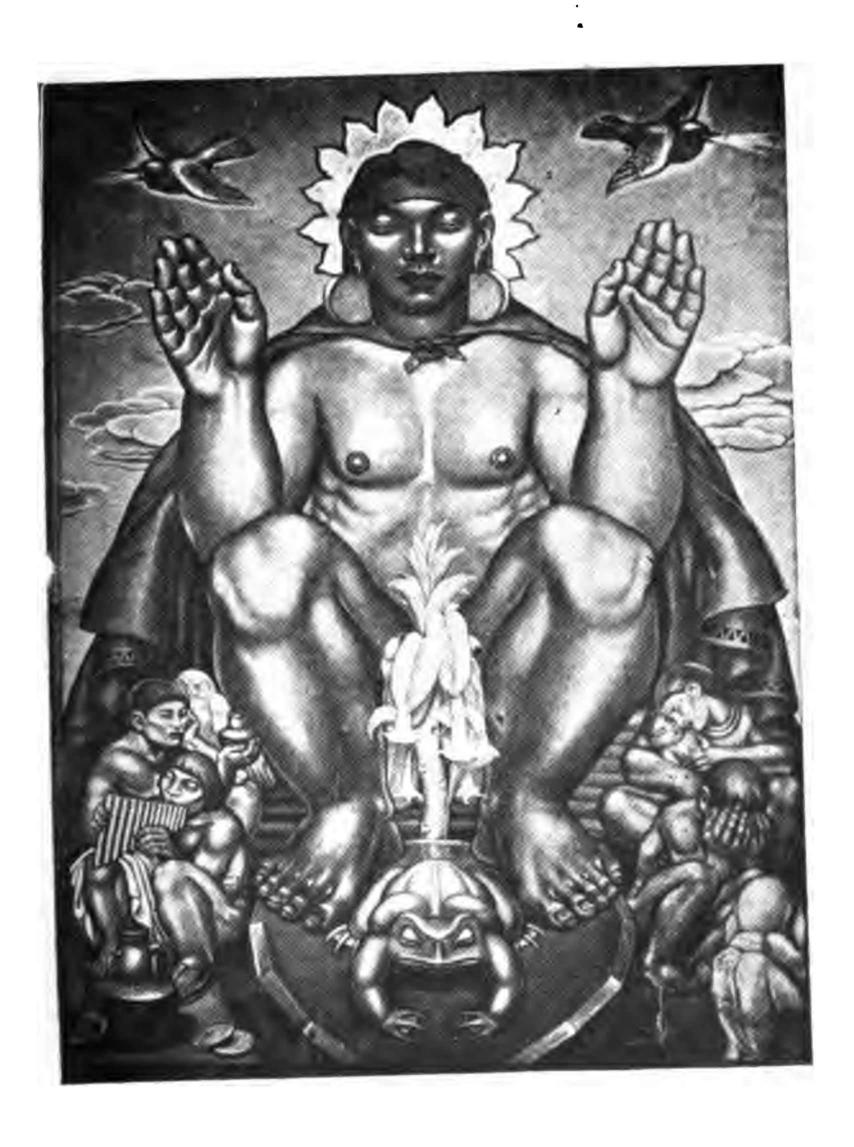
2.—Cabeza de estudio (Oleo, 1932).



3 —Díptico del amor rural (Oleo, 1935).
Colección Watson. Nueva York.



4—La hora mística (Oleo, 1935). Colección Pence, San Francisco, Calif.



5 - Chiminigagua, suprema divinidad chibcha (Temple, 1938).



6—Bachúe, madre generatriz de la raza chibcha (Temple, 1938).



7—Tríptico de los dioses tutelares chibchas (Oleo, 1938).



8— El bautizo (Oleo, 1943). Colección Guillermo Echaniz. México, D. F.



9—Escena rural (Oleo, 1940). San Francisco Museum of Art.




16—Díptico de la vida y la muerte, el alma y el cuerpo (Oleo, 1941).



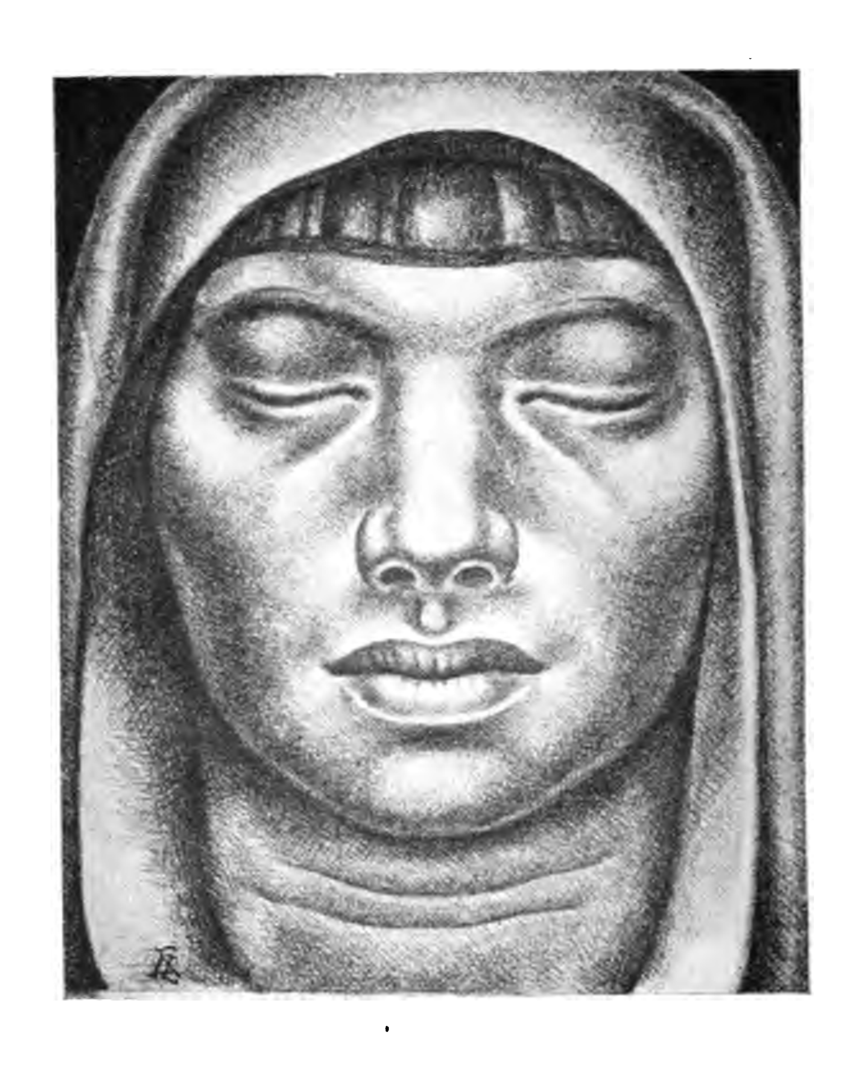
11—La fe, la esperanza y el amor (Oleo, 1942). Colección Grobois. México, D. F.



12—La bebida ritual (Oleo, 1942).



13—Doble retrato (Oleo, 1942).



14—Huithaka, divinidad nocturna chibcha (Litografía, 1943).



15—Placita colonial (Oleo, 1943). Colección particular. Bogotá.



16—La Ciudad Dorada (Oleo, 1943). Museo de Arte Moderno. New York.



17—La Anunciación (Dibujo al carbón, 1943). Museo de Seattle.



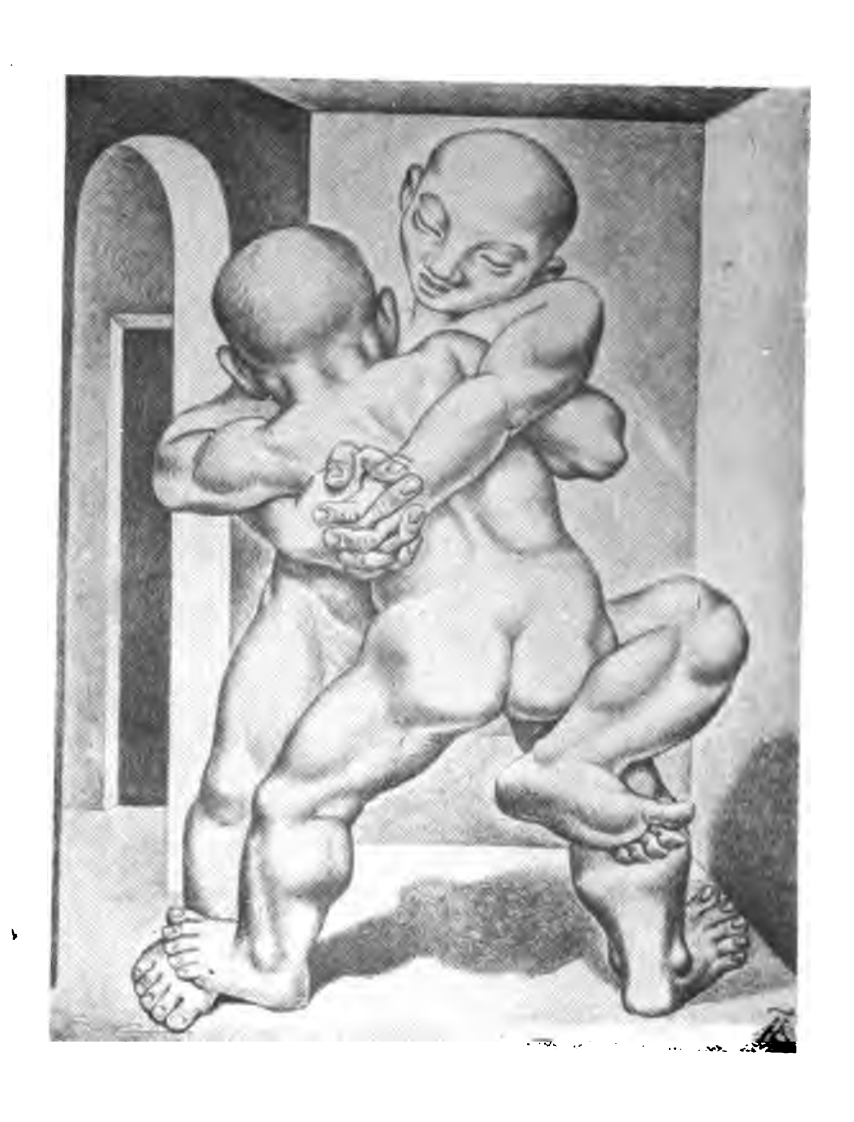
18—Mascarada (Oleo, 1943). Colección Heinz Bergruen. San Francisco, Calif.



19—Idilio (Litografía, 1942). Colección Hermida. Bogotá.



20—Espiga madura (Litografía, 1942).
Colección Harold Gershinovich.
[illegible]on, Texas.



21—Lucha interior (Litografía, 1943).
Unión Panamericana, Wash. D. C.



22 — Composiciöún espectral (Litografía, 1944). Col. Juan Fride. Bogotá



23--Autorretrato (Litografía, 1944).



24—La tercera salida (Oleo, 1945).



25—Adoración del santo Cristo de Viracachá (Oleo, 1945). Colección Alberto Estrada. Medellín.



26-Recuerdo de Cartagena (Oleo, 1945)
Col. Antonio Trías, Bogotá.

INDICE DE LAMINAS

Esta monografía ha sido impresa bajo la dirección tipográfica de "Ediciones Espiral", y en los Talleres Gráficos "Mundo al Día". Se terminó de imprimir el 15 de marzo de 1946. Bogotá, Colombia.


Stanford University
Stanford,
Return this book on or

